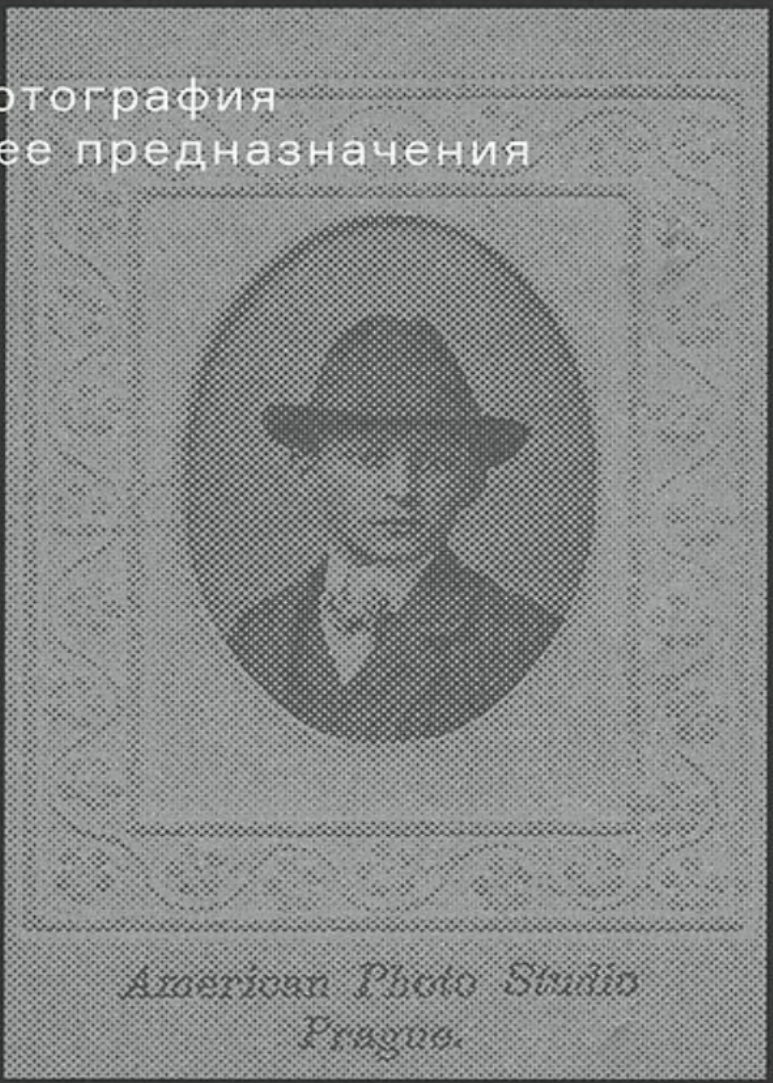
Джон Бёрджер

# Фотография и ее предназначения




Неизвестный фотограф. Франц Кафка. Прага, 13 июня 1896 г.

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

В книгу британского писателя и арт-критика Джона Бёрджера (р. 1926), специально составленную автором для российских читателей, вошли эссе разных лет, посвященные фотографии, принципам функционирования системы послевоенного искусства, а также некоторым важным фигурам культуры XX века от Маяковского до Ле Корбюзье. Тексты, в основном написанные в 1960-х годах содержат как реакции на события того времени (смерть Че Гевары, выход книги Сьюзен Сонтаг «О фотографии»), так и более универсальные работы по теории и истории искусства («Момент кубизма», «Историческая функция музея»), которые и поныне не утратили своей актуальности.


- Джон Бёрджер
  - 
  - Как меняется образ человека на портрете
  - О чем сообщает фотография
  - Фотография и ее предназначения
  - Страдания в кадре
  - Пол Стрэнд
  - Костюм и фотография
  - Вальтер Беньямин
  - Ле Корбюзье
  - Символ веры
  - Момент кубизма
  - Природа массовых демонстраций
  - Маяковский, его язык и его смерть[36]
  - Использование фотомонтажа в политических целях
  - Образ империализма
  - Искусство и собственность в наши дни
  - Фрэнсис Бэкон и Уолт Дисней
  - Историческая функция музея
  - Прошлое: вид из возможного будущего
  - Источники
  - Послесловие переводчика
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6

- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50

- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53

# Джон Бёрджер
# Фотография и ее предназначения (сборник)

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Издательство выражает признательность Павлу Владьевичу Хорошилову за подбор фотоматериалов к настоящему изданию

© А. Асланян, перевод с английского, 2014

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/ IRIS Art Foundation, 2014

# Как меняется образ человека на портрете

Мне представляется маловероятным, чтобы в будущем появились какие-либо новые значительные портреты. Речь идет о портретной живописи как мы понимаем ее сегодня. Могу представить себе некие мультимедийные композиции, посвященные тому или иному персонажу. Но они не будут иметь никакого отношения к тем работам, что висят нынче в Национальной портретной галерее.

Не вижу причин оплакивать уход портрета – талант, некогда задействованный в написании портретов, может быть использован по-другому, поставлен на службу более актуальным, более современным целям. Однако стоит задаться вопросом, почему портретная живопись устарела; это поможет нам более ясно понять современную историческую ситуацию.

Начало упадка портретной живописи, говоря приблизительно, совпало с подъемом фотографии, а значит, самый первый ответ на наш вопрос – которым задавались уже в конце XIX века, – состоит в том, что место художника-портретиста занял фотограф. Фотография оказалась точнее, быстрее и куда дешевле; благодаря ей портретное искусство стало доступным для всего общества – прежде такая возможность была привилегией очень малочисленной элиты.

Желая противопоставить что-то ясной логике этого довода, художники и их покровители изобрели ряд загадочных, метафизических качеств, которые призваны были доказать, что в портрете, написанном художником, есть нечто ни с чем не сравнимое. Душу модели способен интерпретировать лишь человек, не машина (фотоаппарат). Художник имеет дело с судьбой модели, фотоаппарат – лишь со светом и тенью. Художник выносит суждения, фотограф фиксирует. И так далее, и тому подобное.

Все это не соответствует истине по двум причинам. Во-первых, отрицается роль фотографа как интерпретатора, а она существенна. Во-вторых, утверждается, будто портретам свойственна некая психологическая глубина, которой девяносто девять процентов из них совершенно не обладают. Если уж рассматривать портрет как жанр, следует вспоминать не горстку выдающихся полотен, но бесконечные портреты местной аристократии и знати в бесчисленных провинциальных музеях и ратушах. Даже средний портрет эпохи Возрождения – пусть он и

подразумевает существенное присутствие личности – обладает крайне малым психологическим содержанием. Древнеримские и египетские портреты удивляют нас не потому, что им присуща *глубина*, но потому, что они очень ярко демонстрируют нам, как мало изменилось человеческое лицо. Способность всякого портретиста обнажить душу – миф. Есть ли качественная разница между тем, как Веласкес писал лицо, и тем, как он писал зад? Те сравнительно немногочисленные портреты, где действительно видна психологическая проницательность (некоторые работы Рафаэля, Рембрандта, Давида, Гойи), предполагают личный, граничащий с одержимостью интерес со стороны художника, такой, который попросту не укладывается в *профессиональную* роль портретиста. По сути, эти работы – результат поисков самого себя.

Задайте себе следующий гипотетический вопрос. Допустим, существует какая-то фигура второй половины XIX века, которая вас интересует, но изображения лица которой вы ни разу не видели. Что вам больше хочется: найти портрет этого человека или фотографию? Ответ на вопрос, таким образом сформулированный, склоняется в пользу живописи. Логичнее спросить так: что вам больше хочется: найти портрет этого человека или целый альбом фотографий?

*Неизвестный фотограф. Фотохроника ТАСС. 1950-е гг.*

До изобретения фотографии портретная живопись (или скульптура) была единственным средством зафиксировать и представить внешность человека. Фотография перехватила у

живописи эту роль и одновременно сделала нас более разборчивыми в суждениях о том, *что* должно включать в себя информативное внешнее сходство.

Я не хочу сказать, что фотография *во всех отношениях* стоит выше портретной живописи. Она более информативна, более показательна в психологическом смысле, в целом более точна. Однако в ней нет столь тесного единства. Единство в произведении искусства достигается в результате ограничений, налагаемых способом изображения. Необходимо преобразовать каждый элемент, чтобы найти ему нужное место в рамках этих ограничений. В фотографии это преобразование в значительной степени осуществляется механически. В живописи каждое преобразование – как правило, результат сознательного решения художника. Таким образом, единство, свойственное живописи, в куда большей степени проникнуто намерениями автора. Полный эффект, производимый картиной (в отличие от ее правдоподобия), менее произволен, чем эффект фотографии; конструкция ее лучше вписана в социальный контекст, поскольку она основывается на большем количестве решений, принимаемых человеком. Фотопортрет может обнажать больше, точнее передавать сходство и характер модели; однако он, скорее всего, будет менее убедителен, менее окончателен (в строжайшем смысле этого слова). Например, если художник намерен льстить или идеализировать, он сможет сделать это куда убедительнее с помощью картины, чем с помощью фотографии.

Этот факт позволяет нам яснее разглядеть настоящую функцию портретной живописи во времена ее расцвета – функцию, которую мы обычно сбрасываем со счетов, когда сосредоточиваемся на небольшом числе выдающихся «непрофессиональных» портретов работы Рафаэля, Рембрандта, Давида, Гойи и других. Функцией портретной живописи было подтверждать и идеализировать избранную социальную роль модели. Представлять модель не как «личность», но как личность монарха, епископа, землевладельца, купца и так далее. У каждой роли были свои общепринятые качества и свой допустимый предел расхождений. (Монарх или папа мог быть куда более характерным, нежели обычный джентльмен или придворный.) Роль подчеркивалась позой, жестами, одеждой и фоном. Тот факт, что ни модель, ни преуспевающий профессиональный художник почти не были вовлечены в написание этих деталей, нельзя целиком объяснять экономией времени; их считали общепринятыми атрибутами данного социального стереотипа, по замыслу они так и должны были прочитываться.

*В. Явно. Сын Иосифа Сталина Василий. 1929 г.*

Поденщики от живописи никогда особенно не выходили за пределы стереотипа; крепкие профессионалы (Мемлинг, Кранах, Тициан, Рубенс, Ван Дейк, Веласкес, Хальс, Филипп де Шампань) писали личностей, но это все-таки были люди, чей характер и выражение лица воспринимались и обсуждались исключительно в свете уготованной им социальной роли. Портрет должен быть человеку впору, как пара туфель, однако каких именно туфель – такой вопрос никогда не возникал.

Удовлетворение от того, что с тебя написали портрет, было удовлетворением, какое дает личное признание и *утверждение тебя в твоем статусе*; это не имело никакого отношения к современному желанию одиночки, чтобы его признали «как он есть на самом деле».

Если бы нужно было назвать момент, когда упадок портрета стал неизбежным, приведя в качестве примера произведение того или иного художника, я бы выбрал два-три выдающихся портрета безумцев работы Жерико, написанные в первый период романтического разочарования и протеста, последовавших за поражением Наполеона и жалким триумфом французской буржуазии. Эти картины не были ни моральными повествованиями, ни символическими работами – обычные портреты, написанные в традиционном стиле. И все же у их

моделей не было никакой социальной роли, предполагалось, что они не способны ее выполнять. На других полотнах Жерико – отрубленные человеческие головы и конечности, какие можно найти на прозекторском столе в анатомическом театре. Его отношение к предмету было горечью критика; решение писать лишенных всего безумцев представляло собой комментарий в адрес людей, владевших имуществом и обладавших властью; но было тут еще и стремление заявить, что человеческий дух по сути своей не зависит от роли, навязанной ему обществом. Общество в глазах Жерико было столь негативным, что он, хотя сам и был нормален, находил в изоляции безумных больше смысла, чем в социальных почестях, отдаваемых преуспевающим людям. Он был первым и в некотором смысле последним глубоко антисоциальным портретистом. В этом термине заключено неразрешимое противоречие.

После Жерико профессиональная портретная живопись выродилась в подобострастную, ничем не прикрытую лесть, за которую брались с цинизмом. Стало невозможно и дальше верить в значимость социальных ролей, избранных или доставшихся человеку. Искренние художники написали ряд «интимных» портретов своих друзей или натурщиков (Коро, Курбе, Дега, Сезанн, Ван Гог), однако на них социальная роль модели сводится к роли *того, кого пишут*. Подразумеваемая социальная значимость определяется либо личной дружбой (близостью), либо тем, как видит человека («обращается» с ним) именно этот художник. В любом случае модель, подобно предметам, расставленным в особом порядке для натюрморта, покорна живописцу. В конце концов, впечатление на нас производит не личность или роль модели, а видение художника.

Единственным важным исключением из этого общего правила, появившимся позже, был Тулуз-Лотрек. Он написал ряд портретов шлюх и кабареточных персонажей. В то время как мы разглядываем их, они разглядывают нас. Социальный взаимообмен устанавливается тут благодаря посредничеству художника. Перед нами предстает не личина, как бывает в случае официальных портретов; с другой стороны, это не просто создания, возникшие в воображении художника. Из написанных в XIX веке одни лишь портреты Тулуз-Лотрека способны убеждать и обладают окончательностью в том смысле, что был определен выше. Это единственные из портретов, в чье социальное свидетельство мы можем поверить. При виде их на ум приходит не студия художника, а «мир Тулуз-Лотрека» – иными словами, особый, сложный социальный круг. Почему Тулуз-Лотрек был таким исключением? Потому что он – в своей эксцентричной,

обращенной наружу манере – верил в социальные роли своих моделей. Он писал актеров кабаре, потому что восхищался их игрой; он писал шлюх, потому что признавал важность их профессии.

За последние сто с лишним лет в капиталистическом обществе становится все меньше и меньше людей, способных поверить в социальную значимость предлагаемых им социальных ролей. В этом – второй ответ на наш первоначальный вопрос об упадке портретной живописи.

Впрочем, этот второй ответ предполагает, что в более уверенном, менее разобщенном обществе портретная живопись может возродиться. А это представляется маловероятным. Чтобы понять почему, нам следует обратиться к третьему ответу.

Мерки нынешней жизни, перемены ее масштабов изменили природу индивидуальной идентичности. Сегодня, столкнувшись с другим человеком и глядя на него, мы видим силы, действующие в направлениях, которые до начала века невозможно было себе представить и которые стали понятны относительно недавно. Эти перемены трудно описать кратко. Тут может помочь аналогия.

*Неизвестный фотограф. Фотохроника ТАСС. Начало 1950-х гг.*

Мы часто слышим о кризисе современного романа. По сути говоря, это включает в себя изменение способа повествования. Теперь уже практически невозможно рассказать простую историю, последовательно развивающуюся во времени. И это потому, что мы не можем избавиться от знания о тех вещах, которые

постоянно пересекают сюжетную линию. Иными словами, вместо того чтобы воспринимать точку как бесконечно малую часть прямой, мы воспринимаем ее как бесконечно малую часть бесконечного числа прямых, как центр, где сходятся лучи прямых. Подобное восприятие – результат того, что нам постоянно приходится принимать во внимание одновременность и протяженность событий, происходящих и возможных.

Тому есть множество причин: спектр современных средств коммуникации; масштаб современной власти; степень личной политической ответственности за все происходящее в мире, которую следует принимать на себя; тот факт, что мир стал неразделимым; неравномерность экономического развития в этом мире; масштаб эксплуатации. Все это играет свою роль. В наши дни предвидение включает в себя проекцию географическую, а не историческую; последствия тех или иных событий от нас скрывает не время, а пространство. Чтобы пророчествовать в наши дни, необходимо лишь знать людей такими, каковы они повсюду в мире, во всем их неравенстве. Всякое современное повествование, не берущее в расчет важности этого измерения, неполно и приобретает чересчур упрощенный характер, характер басни.

Нечто похожее, пусть не столь явное, применимо к портретной живописи. Теперь для нас неприемлемо считать, что личность человека можно адекватным образом установить, сохранив и зафиксировав его внешность, увиденную с одной-единственной точки зрения, расположенной в одном месте. (Можно возразить, что это ограничение применимо и к фотографии, однако, как отмечалось, от фотографии мы не ждем той же окончательности, что от картины.) Со времен расцвета портретной живописи наши показатели распознавания изменились. Мы по-прежнему можем полагаться на «сходство» для идентификации человека, но для того чтобы разъяснить или классифицировать его личность – уже нет. Сосредоточиваться на «сходстве» означает обосабливать по ложному принципу. Это означает предполагать, что человек или предмет весь *содержится* во внешней оболочке; мы же прекрасно сознаем тот факт, что ничто не может содержаться в себе целиком.

Существует несколько кубистских портретов 1911 года, где Пикассо и Брак явно осознают этот факт, однако на этих «портретах» идентифицировать модель невозможно, а потому эти полотна уже не являются тем, что мы называем портретом.

Видимо, требования, которые предъявляет современное видение, несовместимы с обособленностью точки зрения, которая является обязательным условием «сходства», написанного

статичным образом. Эта несовместимость связана с более общим кризисом, затрагивающим значение индивидуальности. Индивидуальность больше не может содержаться внутри определения явно выраженных черт личности. В мире переходных состояний и революций индивидуальность превратилась в проблему исторических и социальных взаимоотношений, таких, которые не обнажить путем обычной характеризации уже установившегося социального стереотипа. Теперь каждый род индивидуальности связан со всем миром.

*1967*

# О чем сообщает фотография

Уже больше века фотографы и их апологеты утверждают: фотография заслуживает того, чтобы считаться изобразительным искусством. Трудно понять, насколько они в этом преуспели. Подавляющее большинство людей заведомо не считают фотографию искусством, даже когда занимаются ею, любят ее, используют и ценят. Доводы апологетов (я и сам к ним принадлежу) остаются несколько академическими.

Теперь нам ясно: фотография заслуживает, чтобы к ней подходили так, словно изобразительным искусством она *не* является. Кажется, будто фотографии (каким бы родом деятельности она ни была) предстоит пережить живопись и скульптуру – понимаемые в том смысле, в каком они представляются нам со времен Возрождения. Как теперь видно, оно, возможно, и к лучшему, что немногие музеи проявили инициативу и открыли у себя отдел фотографии. Ведь это означает, что большинство фотографий не хранятся в священном уединении, это означает, что публика не привыкла считать, будто до фотографий ей *не дотянуться*. (Музеи выполняют функцию домов знати, куда в определенные часы допускают плебс. Классовый характер «знати» может быть разным, но стоит какой-либо работе оказаться в музее, как она приобретает налет *тайны*, связанной с образом жизни, в котором нет места массам.)

Позвольте мне высказаться ясно. Живописи и скульптуре – таким, какими мы их знаем, – не грозит смерть ни от стилистического недомогания, ни от какого-либо другого, диагностированного людьми, охваченными профессиональным ужасом, например такого, как культурный декаданс; смерть им грозит потому, что в мире как он есть ни одно произведение искусства не способно выжить не превратившись в ценный объект собственности. А это влечет за собой смерть живописи и скульптуры, поскольку сегодня – так было не всегда – собственность неизбежно противостоит всем остальным ценностям. Люди верят в собственность, однако, по сути, они верят лишь в иллюзию защиты, которую собственность обеспечивает. Все произведения изобразительного искусства, независимо от их содержания, независимо от восприимчивости конкретного зрителя, теперь положено считать не более чем подспорьем, придающим уверенности мировому духу консерватизма.

Фотографии по природе своей не обладают ценностью как объекты собственности, а если обладают, то невысокой,

поскольку это – не ценность раритета. Сам принцип фотографии состоит в том, что получившееся изображение не уникально; напротив, его можно бесконечно воспроизводить. Таким образом, исходя из понятий XX столетия, фотографии – записи об увиденном. Давайте считать, что они – такие же произведения искусства, как кардиограммы. Это поможет нам освободиться от иллюзий. Наша ошибка в том, что мы включаем вещи в категорию искусства, рассматривая определенные фазы процесса созидания. Но если рассуждать логически, тогда все предметы, сделанные руками человека, можно считать искусством. Более целесообразно подразделять искусство на категории по тому, что стало его социальной функцией. Оно выполняет функцию собственности. Соответственно, фотографии в большинстве своем лежат за пределами этой категории.

Фотография – свидетельство о выборе человека, осуществляемом в той или иной ситуации. Снимок – результат решения фотографа, сказавшего себе: тот факт, что данное событие или данный объект были увидены, стоит запечатлеть. Если бы всё существующее постоянно фотографировали, все снимки обессмыслились бы. Фотография не воспевает ни само событие, ни саму по себе способность видеть. Фотография есть сообщение о событии, которое на ней зафиксировано. Злободневность этого сообщения не вполне зависит от злободневности события, но и быть совершенно независимой от нее она не может. В самом простом случае это сообщение, будучи расшифрованным, гласит: «Я решил: тот факт, что это увидено, стоит запечатлеть».

Это в одинаковой степени можно отнести и к запоминающимся фотографиям, и к самым банальным снимкам. Первые от вторых отличаются тем, насколько снимок способен разъяснить сообщение, насколько он способен сделать решение фотографа ясным и доступным для понимания. Таким образом мы приходим к парадоксу фотографии, далеко не до конца понятому. Фотография – автоматически сделанная с помощью света запись о данном событии; и все-таки она использует *данное* событие, чтобы *разъяснить*, как оно было запечатлено. Фотография – процесс, при котором наблюдение обладает собственным сознанием.

Нам следует избавиться от путаницы, вызываемой постоянным сравнением фотографии с изобразительными искусствами. В каждом пособии по фотографии говорится о композиции. Без грамотно выстроенной композиции невозможно сделать хороший снимок. И все же это верно лишь постольку, поскольку фотографические изображения имитируют в наших

глазах живописные. Живопись – искусство размещения; следовательно, разумно требовать, чтобы в размещаемом присутствовал некий порядок. Всякое взаимоотношение форм в живописи возможно до некоторой степени приспособить к цели художника. С фотографией дело обстоит не так. (Разве что включить сюда те абсурдные работы, сделанные в студии, где фотограф сам размещает предметы – все до мельчайших деталей – перед тем как сделать снимок.) Композиция в глубоком, созидательном смысле этого слова в фотографию не входит.

Формальное расположение объектов на снимке никаких разъяснений не дает. Изображенные события сами по себе таинственны или объяснимы в зависимости от того, *что* известно о них зрителю до момента, когда он увидит фотографию. Что же тогда придает фотографии смысл? Что позволяет ее кратчайшему сообщению – «Я решил: тот факт, что это увидено, стоит запечатлеть» – сделаться крупным и ярким?

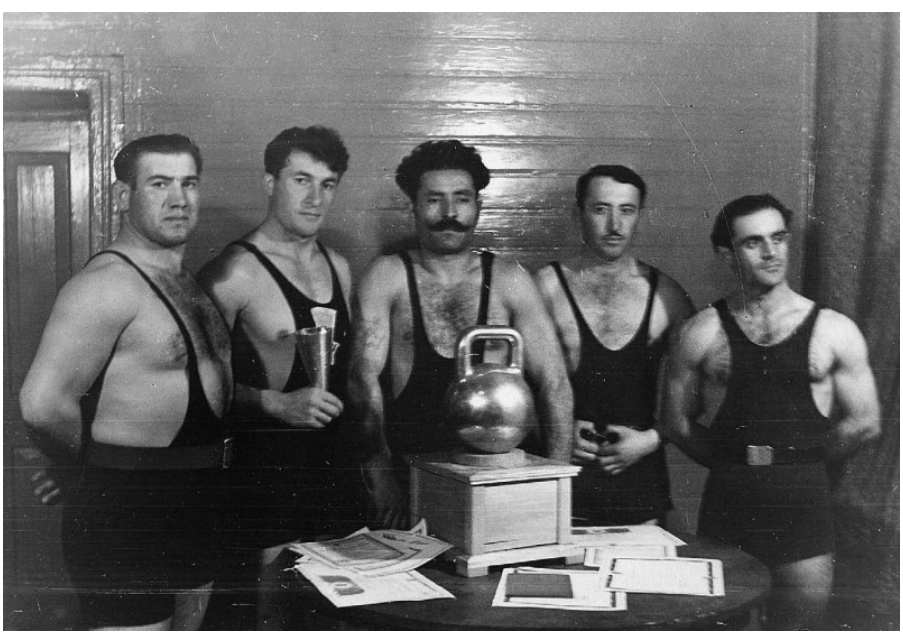
Подлинное содержание снимка невидимо, ибо вытекает из игры – не с формой, но со временем. Можно сказать, что фотография столь же близка к музыке, сколь и к живописи. Я уже говорил, что фотография – свидетельство об осуществляемом человеком выборе. Речь идет не о выборе между тем, чтобы снять *x* или *y*, но о выборе между тем, чтобы снять что-то в момент *x* или в момент *y*. Объекты, запечатленные на любом снимке (от самых сильнодействующих до самых обыденных), обладают приблизительно одним и тем же весом, одной и той же уверенностью. Разница в той интенсивности, с которой нам сообщают о полюсах отсутствия и присутствия. Свой настоящий смысл фотография обретает между этими двумя полюсами. (Наиболее распространенное предназначение фотоснимка – напоминание о чем-то отсутствующем.)

Фотография – попытка запечатлеть увиденное, но в то же время она, в силу своей природы, всегда отсылает к тому, чего не видно. Она изолирует, сохраняет и представляет на обозрение момент, выхваченный из континуума. Сила фотографии определяется ее внутренними отсылками. Ее отсылка к естественному миру за пределами раскрашенной поверхности никогда не бывает прямой – она оперирует с эквивалентами. Иначе говоря, живопись интерпретирует мир, переводит его на свой собственный язык. У фотографии же собственного языка нет. Фотоснимки учишься читать, как учишься читать следы или кардиограммы. Язык, которым оперирует фотография, – язык событий. Все его отсылки являются по отношению к нему внешними. Отсюда и континуум.

Режиссер фильма может манипулировать временем, а

художник может манипулировать последовательностью событий, которые он изображает. Фотограф, делающий снимки, на это не способен. Единственное решение, которое он может принять, касается того, какой момент выбрать для обособления. И все-таки это кажущееся ограничение придает фотографии ее уникальную силу. *Показанное на снимке наводит на мысли о том,* что *на нем не показано.* Чтобы оценить справедливость данного утверждения, достаточно взглянуть на любую фотографию. Непосредственная связь между присутствующим и отсутствующим для каждого снимка особая: это может быть связь между льдом и солнцем, горем и трагедией, улыбкой и удовольствием, телом и любовью, лошадью, выигравшей на скачках, и забегом, в котором она участвовала.

Фотография действенна, когда выбранный момент, запечатленный на ней, содержит частичку истины, которая применима в целом, которая обнажает то, *что* на фотографии отсутствует, в степени не меньшей, чем то, *что* на ней присутствует. Природа этой частички истины бывает самая разная, как и способы ее различения. Ее можно обнаружить в выражении лица, действии, наслоении, визуальной двусмысленности, конфигурации. Притом эта истина непременно зависит от зрителя. Для мужчины с любительским снимком его девушки в кармане частичка истины в какой-нибудь фотографии «безличного характера» все равно будет зависеть от общих категорий, уже имеющихся в его зрительском сознании.



*Неизвестный фотограф. Фотохроника ТАСС.1950-е гг.*

Все это, как может показаться, тесно связано со старым положением о том, что искусство преобразует частное в универсальное. Однако фотография не оперирует конструктами. В фотографии преобразования нет. Есть одно решение, один фокус. Быть может, кратчайшее сообщение фотографии не столь просто, как нам показалось поначалу. Вместо прежнего «Я решил: тот факт, что это увидено, стоит запечатлеть» теперь мы можем расшифровать его так: «О степени моей уверенности в том, что на это стоит смотреть, можно судить по всему тому, *что* я намеренно не показываю, поскольку все уже содержится на снимке».

К чему подобным образом усложнять то, что мы испытываем по нескольку раз на дню, – опыт рассматривания фотоснимка? Дело в том, что простота, с какой мы к этому опыту обычно относимся, лишена рационализма и вызывает путаницу. Фотографии представляются нам произведениями искусства, свидетельствами конкретной истины, изображениями, где присутствует сходство, новостными материалами. На деле каждая фотография – средство проверки, подтверждения и построения самодостаточного суждения о реальности. Отсюда и важнейшая роль фотографии в идеологической борьбе. Отсюда и необходимость понимания нами оружия, которое можем использовать мы и которое может использоваться против нас.

*1968*

# Фотография и ее предназначения

*Посвящается Сьюзен Сонтаг*

Я хочу записать некоторые из своих откликов на книгу Сьюзен Сонтаг «О фотографии». Все используемые мною цитаты взяты из ее текста. Часть мыслей – мои собственные, но все они порождены опытом чтения ее книги.

Фотоаппарат изобрел Фокс Талбот в 1839 году. Не прошло и тридцати лет с момента возникновения фотографии – в качестве технической игрушки для элиты, – как ее стали использовать для полицейских досье, репортажей с мест боевых действий, военной рекогносцировки, порнографии, документации к энциклопедиям, семейных альбомов, почтовых открыток, антропологических записей (часто сопровождавшихся, как это произошло с индейцами в Соединенных Штатах, геноцидом), сентиментального морализаторства, удовлетворения любопытства (что получило не вполне верное название «съемки скрытой камерой»), эстетических эффектов, новостных репортажей и официальных портретов. Первая недорогая массовая камера появилась на рынке чуть позже, в 1888-м. Быстрота, с которой накинулись на фотографию в ее возможных изводах, несомненно указывает на применимость к индустриальному капитализму, лежащую в ее основе. Взросление Маркса пришлось на год изобретения фотокамеры.

Однако основным и наиболее «естественным» способом указания на внешнюю сторону дел фотография стала лишь в XX веке, в период между двумя мировыми войнами. Именно тогда она пришла на смену окружающему миру в качестве непосредственного свидетельства. То было время, когда фотография считалась наиболее понятным средством, дающим доступ к реальности, – время великих мастеров-свидетелей, работавших в этом жанре, таких как Пол Стрэнд и Уокер Эванс. В тот момент фотография в капиталистических странах обладала наибольшей свободой; освобожденная от ограничений изобразительного искусства, она стала жанром общественным, который возможно было использовать демократическим образом.

Впрочем, этот момент быстро прошел. Сама «правдивость» нового жанра поощряла его намеренное применение в качестве средства пропаганды. Одними из первых систематически использовать фотопропаганду начали нацисты.

«Фотографии – возможно, самые загадочные из всех

предметов, создающих и уплотняющих окружение, которое мы оцениваем как современное. Фотография – это зафиксированный опыт, а камера – идеальное орудие сознания, настроенного приобретательски»[1].

В начальный период своего существования фотография предоставляла новую техническую возможность; она была инструментом. Затем, когда новизна была исчерпана, ее использование и «прочтение» начали становиться привычными вещами, неизученной частью современного восприятия. Этому преобразованию способствовало появление множества новшеств. Новая киноиндустрия. Изобретение легкой фотокамеры, в результате чего фотографирование из ритуального действия превратилось в «рефлекс». Открытие фотожурналистики – где текст следует за иллюстрациями, а не наоборот. Появление рекламы как важнейшей экономической силы.

*Неизвестный фотограф. Фотохроника ТАСС.1950-е гг.*

«В фотографиях мир предстает множеством несвязанных, самостоятельных частиц, а история, прошлая и сегодняшняя, – серией эпизодов и *faits divers*[2]. Камера делает реальность атомарной, податливой – и непрозрачной. Этот взгляд на мир лишает его взаимосвязей, непрерывности, но придает каждому моменту характер загадочности».

Первый массмедийный журнал был создан в Соединенных Штатах в 1936 году. Запуску журнала *Life* сопутствовали по меньшей мере два пророческих обстоятельства, и пророчествам этим предстояло полностью сбыться в послевоенный век телевидения. Новый иллюстрированный журнал финансировался не за счет продаж, а за счет публикуемой в нем рекламы. Изображения были на треть посвящены паблисити. Второе

пророчество заключалось в названии журнала («Жизнь»). Оно двусмысленно. Возможное его значение: иллюстрации внутри – о жизни. Однако тут, видимо, присутствует обещание большего: эти иллюстрации и есть жизнь. Первая фотография в первом номере обыгрывала эту двусмысленность. На ней был изображен новорожденный младенец. Подпись внизу гласила: «Жизнь начинается…».

Что выполняло роль фотографий до изобретения фотоаппарата? Ожидаемый ответ: гравюра, рисунок, живопись. Более полный ответ, возможно, таков: память. То, что выполняют там, в пространстве, фотографии, раньше происходило в рамках рефлексии.

«Видя в фотографиях только инструмент памяти, Пруст толкует их не совсем правильно: они не столько служат памяти, сколько придумывают ее или же заменяют собой».

*Неизвестный фотограф. Фотохроника ТАСС.1950-е гг.*

В отличие от любого другого визуального образа, фотография – не трактовка, не имитация, не интерпретация данного предмета, но, по сути, оставленный им след. Ни одна картина или рисунок, как бы натуралистичны они ни были, не является частью предмета в той степени, в какой это свойственно фотографии.

«…Фотоснимок не только изображение (в отличие от картины), интерпретация реальности; он также и след, прямо отпечатанный на реальности, – вроде следа ноги или посмертной

маски».

Человеческое восприятие – процесс куда более сложный и избирательный, нежели тот, которому следует пленка при запечатлении изображений. Тем не менее и объектив фотоаппарата, и глаз регистрируют происходящее – вследствие своей чувствительности к свету – с высокой скоростью, при этом непосредственно присутствуя при событии. Однако есть вещь, которую умеет делать фотоаппарат, а глаз сделать никогда не сможет: *фиксация* происходящего события. Изымая происходящее из потока событий, он сохраняет его – возможно, не навсегда, но на время, пока существует пленка. Суть характера данного сохранения не зависит от статичности изображения – кадры из фильма до монтажа сохраняют изображение, по сути, таким же образом. Фотоаппарат предохраняет происходящее от исчезновения, неизбежного в других случаях. Он удерживает их неизменными. А до изобретения фотоаппарата такое было под силу лишь одному – памяти, которой дано работать в воображении.

Я не хочу сказать, что память – своего рода фотопленка. Это банальная аналогия. Сравнивая фотопленку с памятью, мы не узнаем ничего о последней. Узнаем же мы о том, насколько странен и беспрецедентен был фотографический процесс.

И все же, в отличие от памяти, фотографии сами по себе не сохраняют смысл. Они изображают внешнюю сторону дел – со всеми достоверностью и важностью, которые мы обычно приписываем внешним признакам, – оторванную от смысла. Смысл есть результат понимания функций. «А функционирование происходит во времени, и для объяснения его требуется время. К пониманию нас приводит только то, что повествует». Сами по себе фотографии источником повествования не являются. Фотографии сохраняют внешние признаки, существующие в данный момент. Нынче привычка защищает нас от потрясений, с которыми подобное сохранение связано. Сравним время экспозиции пленки со временем жизни отпечатка и предположим, что отпечаток хранится всего десять лет; в случае среднестатистического снимка наших дней соотношение будет приблизительно 20 000 000 000:1. Возможно, это послужит напоминанием о силе раскола, при котором внешние признаки отделяются от своих функций с помощью фотоаппарата.

Говоря о предназначениях фотографии, следует различать два совершенно разных ее вида. Есть снимки относящиеся к частному опыту и те, что используются публично. Частный снимок – портрет матери, изображение дочери, групповое фото

твоей команды – оценивается и считывается в контексте, неразрывно связанном с тем, из которого его изъял фотоаппарат. (Это изъятие происходит с такой силой, что порой вызывает недоверие: «Неужели это действительно папа?».) Тем не менее такой снимок по-прежнему окружен смыслом, от которого его отсекли. Фотоаппарат, будучи механическим прибором, используется в качестве инструмента для подкрепления живой памяти. Фотография – сувенир, оставшийся от жизни, которой живут.

Современная публичная фотография – обычно изображение того или иного события, схваченный набор внешних признаков, не имеющих никакого отношения ни к нам, читателям, ни к первоначальному значению данного события. Фото предоставляет информацию, однако информацию, отсеченную от всякого пережитого опыта. Если публичный снимок и подкрепляет память, то это – память абсолютно незнакомого человека, понять которого невозможно. Сила выражается именно в этом. Фиксируется нечто, существовавшее лишь мгновение, при виде чего незнакомец воскликнул: смотрите!

Кто этот незнакомец? Возможный ответ: фотограф. Однако если рассмотреть всю систему применений снимков целиком, ответ «фотограф» явно неуместен. Другой неправильный ответ: тот, для кого эти снимки предназначены. Именно потому, что фотографии не несут в себе никакого определенного смысла, потому, что они подобны образам в памяти абсолютного

незнакомца, предназначение их может быть любым.

Знаменитая карикатура Домье, изображающая Надара в корзине воздушного шара, дает намек на ответ. Надар путешествует в небе над Парижем – его шляпу сдуло ветром – и снимает своим фотоаппаратом город и его обитателей внизу.

Значит ли это, что фотоаппарат заменил Божье око? Упадок религии совпадает с подъемом фотографии. Значит ли это, что культура капитализма ужала Бога до фотографии? Это преобразование было бы не столь удивительным, как может показаться поначалу.

Дар памяти привел к тому, что люди со всех краев земли задались вопросом: коль скоро сами они способны предохранить определенные события от забвения, возможно, существуют и другие глаза, точно так же отмечающие и запечатлевающие события, в остальном остающиеся без свидетеля? Эти глаза могли принадлежать предкам, духам, богам или единому божеству. Видимое сверхъестественным глазом было неразрывно связано с принципом правосудия. Можно избежать людского суда, но не этого высшего правосудия, от которого не скроется ничто – или почти ничто.

Память подразумевает определенный акт искупления. Запомненное спасено от ухода в ничто. Забытое – покинуто. Если все события видит – мгновенно, вне времени – сверхъестественный глаз, различие между запоминанием и забыванием преобразуется в акт вынесения суждения, в вариант правосудия, при котором признать – почти то же, что *запомнить*, а осудить – почти то же, что *забыть*. Такое предчувствие, почерпнутое из долгого, тяжелого опыта времени, приобретенного человеком, в разнообразных формах присутствует почти во всех культурах и религиях, в христианстве же оно проявляется очень ясно.

Поначалу секуляризация капиталистического мира в XIX веке вычеркнула суд Божий, заменив его судом Истории во имя Прогресса. Демократия и Наука стали представителями этого суда. И фотография, как мы уже видели, некоторое время считалась подспорьем для этих представителей. Своей этической репутацией Истины фотография по-прежнему обязана этому историческому моменту.

Во второй половине XX века от суда истории отказались все кроме неимущих и обездоленных. Индустриализированный, «развитый» мир, боящийся прошлого, не видящий будущего, живет внутри оппортунизма, который лишил принцип правосудия всякого правдоподобия. Подобный оппортунизм всё – природу, историю, страдание, других, катастрофы, спорт, секс, политику –

превращает в спектакль. А инструментом, который для этого используется, – пока данный акт не станет до того привычным, что на него хватит тренированного воображения, – является фотоаппарат.

«Посредничество камеры теперь формирует само наше восприятие ситуации. Камера вездесуща и настойчиво внушает нам, что время состоит из интересных событий, заслуживающих фотографирования. Отсюда легко возникает чувство, что любому происходящему событию, каково бы ни было его моральное содержание, надо позволить завершиться – так, чтобы в мир было внесено нечто новое: фотография».

*Е. Халдей. Фотохроника ТАСС. В Будапеште. Тяжелое немецкое орудие, разбитое огнем нашей артиллерии. 1945 г.*

Спектакль создает вечное настоящее сиюминутных ожиданий – память перестает быть необходимой и желанной. Вместе с памятью мы теряем непрерывность смысла и суждения. Фотоаппарат освобождает нас от бремени памяти. Он, словно Бог, рассматривает нас – и рассматривает за нас. Однако по цинизму с ним не сравнится никто из богов, ибо фотоаппарат фиксирует для того, чтобы забыть.

Сьюзен Сонтаг находит этому богу вполне определенное место в истории. Это бог монополистического капитализма.

«Капиталистическому обществу требуется культура, основанная на изображениях. Ему необходимо предоставлять огромное количество развлечений, чтобы стимулировать

покупательский спрос и анестезировать классовые, расовые и сексуальные травмы. Оно нуждается в сборе колоссального количества информации, чтобы лучше использовать природные ресурсы, повышать производительность, поддерживать порядок, вести войну, создавать рабочие места для бюрократов. Двоякая способность камеры – субъективировать реальность и объективировать ее – идеально удовлетворяет эти потребности и увеличивает их. Камеры определяют действительность двумя способами, жизненно важными для функционирования развитого индустриального общества: в виде зрелища (для масс) и как объект наблюдения (для правителей). Кроме того, производство изображений обслуживает правящую идеологию. Социальные перемены подменяются переменами в изображениях».

Ее теория о нынешнем применении фотоснимков заставляет задаться вопросом, не может ли фотография выполнять какую-нибудь другую функцию. Существует ли альтернативная фотографическая практика? На этот вопрос не следует давать наивные ответы. Сегодня никакая альтернативная профессиональная практика (если вести речь о профессии фотографа) невозможна. И все-таки возможно начать применять фотоснимки в соответствии с практикой, нацеленной на альтернативное будущее. Это будущее – надежда, которая нужна нам сейчас, если мы готовы продолжать борьбу, сопротивление капиталистическим обществам и культуре.

Фотографии часто применялись в качестве радикального орудия в плакатах, газетах, памфлетах и так далее. Не хочу преуменьшать ценность подобной агитационной издательской деятельности, но все же к нынешнему систематическому публичному использованию фотографии необходимо подходить критически. Следует не просто развернуть это орудие, словно пушку, и начать целиться под различными углами, но изменить его практику. Как?

Необходимо вернуться к упомянутому мною различию между частным и публичным предназначением фотографии. При частном ее применении контекст зафиксированного момента сохраняется таким образом, что фотография живет в непрерывности, и так продолжается все время. (Если у вас на стене висит фотография Питера, вряд ли вы забудете, что именно значит для вас Питер.) Публичная же фотография, напротив, вырвана из контекста и становится мертвым предметом, которому – именно потому, что он мертв, – нетрудно найти любое произвольное применение.

На самой знаменитой за всю историю фотовыставке,

прошедшей под названием «Семья человеческая» (ее устроил Эдвард Стейхен в 1955 году), были представлены фотографии со всего мира – так, словно они образуют универсальный семейный альбом. Интуиция не подвела Стейхена: частное применение фотографий может стать примером для их публичного использования. К сожалению, он пошел по кратчайшему пути, подходя к существующему миру, разделенному на классы, словно к одному большому семейству, и это неизбежно привело к тому, что вся выставка – чего нельзя сказать о каждом отдельном снимке – получилась сентиментальной и самодовольной. Истина в том, что большинство снимков людей повествуют о страдании, а страдание, как правило, дело человеческих рук.

«Первая встреча с фотографическим перечнем реальных кошмаров [пишет Сонтаг] – своего рода откровение, типично современное: негативное прозрение. Для меня это были фотографии Берген-Бельзена и Дахау, случайно попавшиеся мне на глаза в книжном магазине в Санта-Монике в июле 1945 года. Ничто из виденного мною – ни на фотографиях, ни в жизни – не ранило меня с такой силой, так глубоко и мгновенно. Мне даже кажется, что можно поделить мою жизнь на две части – до того, как я увидела эти фотографии (мне было 12 лет), и после, хотя вполне понять их содержание я смогла лишь через несколько лет».

Фотографии – реликвии прошлого, следы того, что происходило. Если живущие возьмут это прошлое на себя, если прошлое станет неотъемлемой частью процесса, в ходе которого люди делают собственную историю, тогда все фотографии вновь обретут живой контекст, из остановленных мгновений превратятся в нечто такое, что продолжает существовать во времени. Не исключено, что фотография – пророчество человеческой памяти, которого еще предстоит достичь в социальном и политическом смысле. Тогда подобная память будет обращена к любому образу прошлого, каким бы трагичным или полным вины он ни был, оставаясь внутри собственной непрерывности. Различие между частным и публичным применением фотографии будет преодолено. Семья человеческая будет существовать.

Между тем мы живем в сегодняшнем мире – таком, каков он есть. Но это возможное пророчество фотографии указывает направление, в котором должно развиваться всякое альтернативное применение фотографии. Его задача заключается в том, чтобы включить фотографию в социальную и политическую

память, а не использовать ее в качестве замены, которая способствует атрофии всякой памяти подобного рода.

*М. Трахман. Фотохроника ТАСС. В тылу врага. У партизан западных областей Белоруссии. В шалаше тов. Ф. из дер. Х. 1942–1944 гг.*

Эта задача будет определять как род делаемых снимков, так и способ их применения. Никаких формул, никакой предписанной практики тут, конечно, быть не может. Но все же, осознавая, как фотография попала в руки капитализма, мы можем определить хотя бы некоторые принципы альтернативной практики.

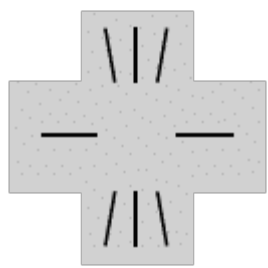
В случае фотографа это значит считать себя не столько репортером в глазах всего мира, сколько человеком, ведущим записи для участников снимаемых событий. Это важнейшее различие.

Данные фотографии (см. «Русские военные фотографии. 1941–1945». Текст Э. Дж. П. Тэйлора, Лондон, 1978[3]) потому столь трагичны и невероятны, что, когда смотришь на них, убеждаешься: они были сняты не для того, чтобы угодить генералам, поднять дух гражданского населения, воспеть героических солдат или шокировать мировую прессу, – это были образы, обращенные к тем, кто страдает от изображенного на них. Учитывая эту честность по отношению к их предметам и единство с ними, подобные снимки впоследствии стали памятником двадцати миллионам русских, погибшим в войну, – мемориалом для тех, кто их оплакивает. Объединяющий ужас тотальной народной войны сделал подобное отношение со стороны военных

фотографов (и даже цензоров) естественным. Впрочем, фотографы могут работать, руководствуясь подобным отношением, и в менее экстремальных обстоятельствах.

Альтернативное применение уже существующих фотографий снова возвращает нас к явлению и дару памяти. Цель должна быть в том, чтобы создать для фотографий контекст, создать его из слов, создать его из других фотографий, создать его, пользуясь его местом в непрерывном тексте, состоящем из фотографий и образов. Как? Обычно фотографии используют весьма однолинейным образом – их применяют, чтобы проиллюстрировать доводы или продемонстрировать мысль, которая выглядит так:

Еще их очень часто используют тавтологически, так что фотография лишь повторяет уже сказанное словами. Память отнюдь не однолинейна. Память работает радиально, при этом имеется огромное количество ассоциаций, и все они ведут к одному и тому же событию. Диаграмма такова:



Если мы хотим поместить снимок обратно в контекст опыта, социального опыта, социальной памяти, мы должны соблюдать законы памяти. Мы должны расположить напечатанный снимок так, чтобы он приобрел нечто от удивительной завершенности, свойственной тому, что *было* и *есть*.

То, что писал Брехт в одном из своих стихотворений об актерской игре, применимо к подобной практике. Вместо «мгновение» можно читать «фотография», вместо «игра» – «воссоздание контекста».

> Поэтому надо просто заставить мгновение
> Стоять особняком, не скрывая в процессе того,
> От чего ты заставляешь его стоять особняком.
> Придай своей игре

Ту последовательность «одно за другим»,
то отношение,
Когда развиваешь то, за что взялся. Так
Ты высветишь поток событий, а также ход
Своей работы, позволяя зрителю

На множестве уровней испытать это Сейчас, исходящее от
Прежде и
Сливающееся с После, а также соседствующее
С другим Сейчас в больших количествах.
Он сидит не только
В твоем театре, но еще и
Во всем мире.

Есть несколько великих фотографий, практически достигающих этого самостоятельно. Однако всякая фотография может стать подобным «Сейчас», если для нее создать адекватный контекст. В целом чем лучше фотография, тем более полный контекст можно создать.

Подобный контекст перемещает фотографию во времени: не в ее собственное первоначальное время – это невозможно, – но во время повествования. Время повествования становится временем историческим, когда его подчиняют себе социальная память и социальное действие. Сконструированное время повествования

обязано уважать процесс памяти, который оно надеется смоделировать.

К тому, что запомнено, никогда не существует единого подхода. Запомненное – не подобие вокзала, где кончаются пути. Там сходятся, туда ведут многочисленные подходы и побуждения. Слова, сравнения, знаки должны создавать контекст для напечатанной фотографии соответствующим способом; иными словами, они должны служить сигналами и обеспечивать свободный доступ к разнообразным подходам. Необходимо построить вокруг фотографии радиальную систему – так, чтобы ее можно было увидеть в свете одновременно личном, политическом, экономическом, драматическом, обыденном и историческом.

*1978*

# Страдания в кадре

Сегодня утром новости из Вьетнама не были сенсационными. В газетах попросту написали, что американские воздушные силы систематически продолжают бомбить север. Вчера было совершено 270 налетов.

За этим сообщением кроется масса другой информации. Позавчера американские воздушные силы начали налеты, крупнейшие за месяц. За этот месяц уже сброшено больше бомб, чем за любой другой сравнимый период. Сброшенные бомбы включают семитонные супербомбы, каждая из которых способна сровнять с землей участок площадью приблизительно 8000 квадратных метров. Наряду с крупными бомбами сбрасываются всевозможные небольшие – для поражения живой силы. Один вид – бомбы, наполненные пластиковыми шипами, которые, прорвавшись сквозь плоть и угнездившись в теле, не поддаются обнаружению рентгеном. Другие называются «паук» – небольшая бомба вроде гранаты с почти не видимыми тридцатисантиметровыми антеннами, которые, если к ним прикоснуться, выполняют роль детонаторов. Эти бомбы, разбросанные по земле, где произошли более крупные взрывы, предназначены для того, чтобы подрывать уцелевших – тех, кто бежит гасить пожары или помогать раненым.

Сегодня в газетах нет фотографий из Вьетнама. Существует, впрочем, снимок, сделанный Дональдом Маккаллином в Хюэ в 1968 году, который можно было бы напечатать вместе с сегодняшними утренними репортажами (см. Дональд Маккаллин. Дело уничтожения. Лондон, 1972)[4]. Там изображен старик, сидящий на корточках с ребенком на руках, оба истекают кровью – черной, какая бывает на черно-белых фотографиях.

За последний год или около того во многих крупнотиражных газетах стало обычным делом публиковать военные снимки, которые прежде не разрешили бы печатать как чересчур шокирующие. Этот поворот событий можно было бы объяснить следующим образом: мол, газеты начали понимать, что многие из читателей, которым уже известно об ужасах войны, хотят, чтобы им показывали правду. Или можно было бы выдвинуть другой аргумент: газеты полагают, что читатели приобрели иммунитет к изображениям насилия, и потому соревнуются теперь друг с другом по части все более и более кровавых сенсационных материалов.

Первый довод слишком идеалистичен, а второй – неприкрыто циничен. Нынешние газеты печатают жуткие военные

фотографии, потому что их воздействие (за исключением редких случаев) уже не то, что раньше. Газета вроде *Sunday Times* продолжает публиковать шокирующие фотографии из Вьетнама или Северной Ирландии, в то же время поддерживая политику тех, кто в ответе за это насилие. Именно поэтому мы должны задаться вопросом: какое воздействие оказывают подобные фотографии?

Многие сказали бы, что такие фотографии, шокируя, напоминают нам о реальности – той, что стоит за абстракциями политической теории, статистикой жертв и сводками новостей. Можно пойти дальше и заявить: подобные снимки печатаются на черном занавесе, за которым скрыто все то, что мы предпочитаем забыть, о чем отказываемся знать. В таком случае Маккаллин выполняет роль глаз, которые мы не можем закрыть. И все-таки, что же заставляют нас увидеть эти снимки?

Они заставляют нас резко остановиться. Наиболее буквальное из прилагательных, которое можно к ним применить, – *захватывающие*. Мы накрепко схвачены ими. (Мне известно, что есть люди, проскакивающие мимо подобных снимков, но о таких и говорить не стоит.) Когда мы смотрим на эти снимки, нас на миг охватывает чужое страдание. Нас переполняет отчаяние или возмущение. Отчаяние позволяет частично принять чужое страдание – впустую. Возмущение требует действия. Мы пытаемся выбраться из мгновения, запечатленного на снимке, выбраться обратно, в собственную жизнь. Когда мы это делаем, контраст столь велик, что возобновление собственной жизни представляется безнадежно неуместным откликом на только что увиденное.

На самых характерных фотографиях Маккаллина запечатлены мгновения внезапного страдания: ужас, ранение, смерть, скорбный возглас. В реальности эти моменты совершенно оторваны от обычного времени. Именно понимание того, что такие мгновения вероятны, и их ожидание превращают «время» на линии фронта в нечто непохожее на любое другое переживаемое время. Камера, обосабливающая миг страдания, делает это не более резко, чем переживание этого мгновения обосабливает само себя. Выражение «щелчок затвора» применительно к винтовке и фотоаппарату отражает не только техническое сходство. Изображение, схваченное камерой, пропитано насилием вдвойне, и оба вида насилия подкрепляют тот же контраст: между сфотографированным мгновением и всеми остальными.

Выбираясь из мгновения, запечатленного на снимке, обратно в собственную жизнь, мы этого не осознаем – мы полагаем, что

сами в ответе за данный разрыв. Истина в том, что любой отклик на запечатленное мгновение всегда кажется несоответствующим. Те, кто находится перед камерой, и те, кто держит умирающего за руку или зажимает рану, видят это мгновение не так, как увидели его мы, и отклики их совершенно другого порядка. Никто не способен задумчиво взглянуть на подобное мгновение и сделаться от этого сильнее. Маккаллин, чье «созерцание» одновременно опасно и активно, с горечью пишет под снимком: «Я всего лишь пользуюсь фотоаппаратом, как зубной щеткой. Он делает свое дело».

*Неизвестный фотограф. Без названия. 1941–1943 гг.*

Теперь становятся очевидны возможные противоречия военной фотографии. Обычно предполагают, что ее цель – пробудить участие. Самые крайние примеры – в частности, большинство работ Маккаллина – изображают страдание с тем, чтобы вымогать участие максимальное. Подобные мгновения, снятые или нет, оторваны от любых других. Они существуют сами по себе. Однако читатель, которого захватила фотография, возможно ощутит этот разрыв, скорее, как собственную моральную неадекватность. *А как только это произойдет, рассеется даже ощущение шока* – теперь собственная моральная неадекватность способна шокировать его так же сильно, как и преступления, совершаемые на войне. Он либо отмахнется от этого ощущения как от чересчур знакомого, либо поразмыслит о том, не совершить ли какой-нибудь акт покаяния, чистейшим примером чего является пожертвование в пользу благотворительной сети *Oxfam* или организации *Unicef*.

В обоих случаях проблема войны, которая это мгновение вызвала, по сути, деполитизируется. Изображение становится свидетельством человеческой природы в целом. Оно никого не обвиняет и при этом обвиняет всех.

Столкновение лицом к лицу со снятыми на пленку страданиями способно маскировать другое, куда более обширное и непосредственное столкновение. Обычно войны, которые нам показывают, ведутся (напрямую или косвенно) во имя «нас». То,

что нам показывают, нас ужасает. Следующим шагом с нашей стороны должно стать столкновение лицом к лицу с собственной нехваткой политической свободы. В существующих политических системах у нас нет законной возможности эффективным образом влиять на ведение войн, развязанных во имя нас. Осознать это и поступать соответственно – единственный действенный способ откликнуться на то, что изображено на фотографии. Однако двойное насилие, которым сопровождается запечатленный момент, на деле противодействует этому осознанию. Вот почему газеты безнаказанно публикуют подобные фотографии.

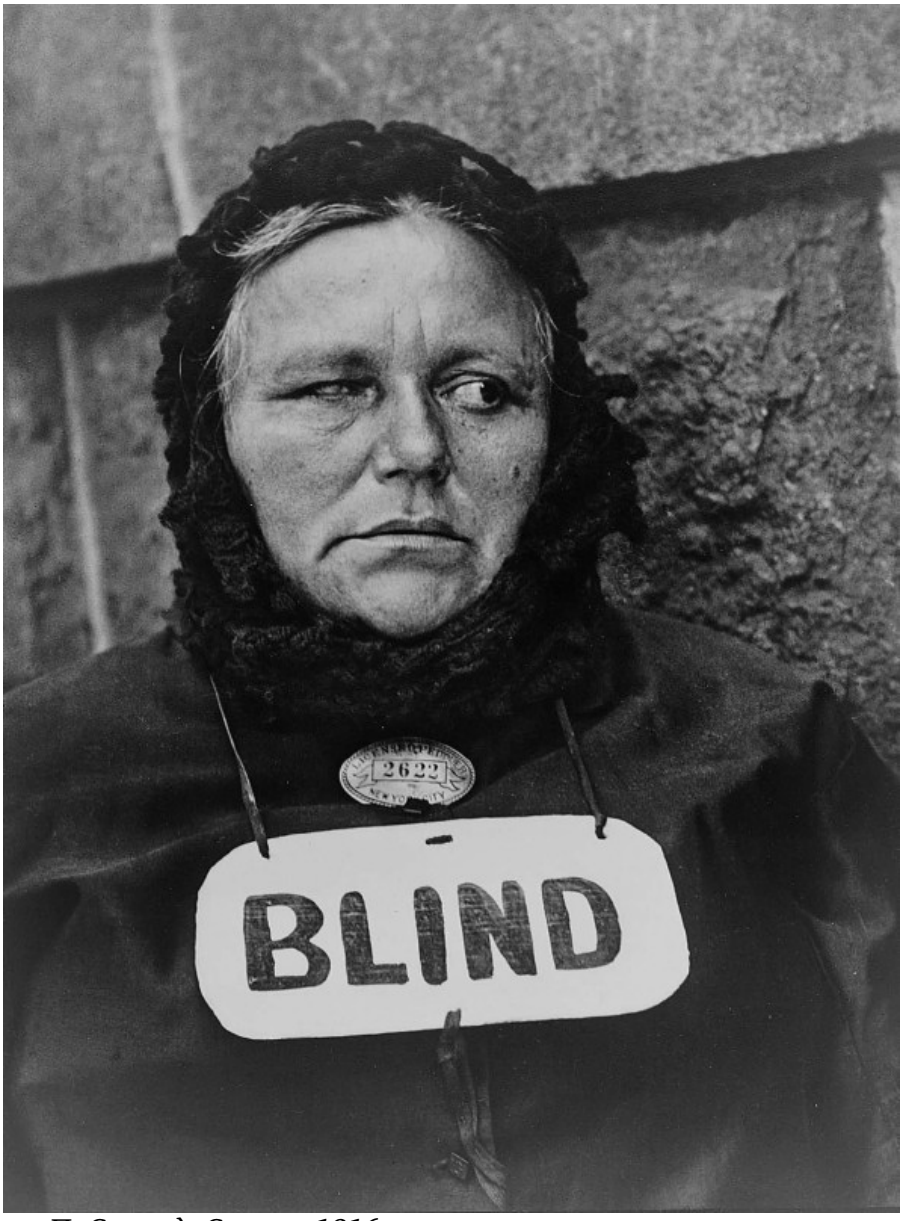
*1972*

# Пол Стрэнд

Принято считать, что если человеку интересна визуальная сторона вещей, то интерес его должен ограничиваться методами, позволяющими как-то *обращаться* с визуальным. Таким образом, визуальное подразделяется на категории, представляющие особый интерес: живопись, фотография, реальные явления, сны и так далее. О чем при этом забывают – подобно тому, как в позитивистской культуре забывают обо всех существенных вопросах, – так это о значении и загадке визуальности как таковой.

Я размышляю об этом сейчас, поскольку хочу описать то, что вижу в двух книгах, лежащих передо мной. Это два тома ретроспективной монографии о творчестве Пола Стрэнда. Первые снимки датированы 1915 годом, когда Стрэнд был в некотором роде учеником Альфреда Стиглица; последние были сделаны в 1968-м.

Ранние работы посвящены главным образом нью-йоркским людям и местам. На первом из них изображена полуслепая нищенка. Один глаз у нее тусклый, другой – острый и настороженный. На шее у женщины висит табличка, где напечатано «СЛЕПАЯ». Этот образ несет в себе ясный социальный посыл. Но есть в нем и кое-что еще. Позже мы увидим, что лучшие изображения людей у Стрэнда предоставляют нам не только визуальное доказательство их существования, но и свидетельство об их *жизни*. С одной стороны, подобное свидетельство является социальным комментарием (Стрэнд всегда придерживался левых взглядов), с другой же стороны, оно служит визуальным намеком на полноту еще одной прожитой жизни, изнутри которой можно увидеть нас самих – и ничего больше. Вот почему черные буквы «С-Л-Е-П-А-Я» на белой табличке не просто образуют слово. Пока эта фотография перед нами, мы не можем воспринимать их так, как они читаются. Первый же образ в книге заставляет нас задуматься над смыслом самого в*и*дения.




*П. Стрэнд. Слепая. 1916 г.*

Следующий раздел – фотографии 1920-х годов – включает в себя снимки деталей механизмов и крупные планы различных природных форм: корней, камней и трав. Здесь уже ясно виден технический перфекционизм Стрэнда и его сильные эстетические интересы. В то же время тут не менее ясно видно его упрямое, решительное уважение к вещи в себе. И результаты нередко огорошивают. Эти фотографии могут показаться кому-то неудачными, поскольку они запечатлевают детали, которые так и

не становятся независимыми образами. На этих снимках природа непримирима к искусству, а детали механизмов пародируют неподвижность этих идеально переданных изображений.

Начиная с 1930-х годов фотографии подразделяются на группы, связанные с путешествиями Стрэнда: в Мексику, Новую Англию, Францию, Италию, на Гебриды, в Египет, Гану, Румынию. Это те снимки, что принесли Стрэнду известность, и именно они свидетельствуют о том, что его следует считать великим фотографом. С помощью этих черно-белых снимков, с помощью этих записей, которые можно распространять где угодно, он дает нам возможность посмотреть на множество мест и людей таким образом, чтобы качественно расширить наш взгляд на мир.

В социальном отношении подход фотографии Стрэнда к реальности можно назвать документальным или неореалистическим – в том смысле, что его очевидные кинематографические аналоги можно найти в довоенных картинах Флаэрти или снятых сразу после войны итальянских фильмах Де Сика или Росселлини. Это означает, что Стрэнд, путешествуя, избегает живописности, панорамности и пытается найти город на улице, образ жизни народа – в кухонном углу. Одна-две фотографии плотин электростанций и кое-какие «героические» портреты – дань романтике советского соцреализма. Но в основном подход Стрэнда позволяет ему выбирать обыкновенные темы, в своей обыкновенности необычайно характерные.

Его глаз безошибочно ухватывает наиболее существенное, где бы оно ни находилось: на крылечке в Мексике или в жесте, каким школьница из итальянской деревни, в черном фартуке, держит свою соломенную шляпу. Подобные фотографии до того глубоко вдаются в подробности, что открывают нам поток культуры или истории, текущий через этот конкретный предмет, словно кровь. Образы, запечатленные на этих снимках, – стоит их увидеть, – живут в нашем сознании, пока какой-нибудь реальный случай, попавшийся на глаза или пережитый, не отошлет к ним, как будто они – реальность более надежная. Впрочем, вовсе не это делает Стрэнда уникальным фотографом.

Более необычен его съемочный метод. Можно сказать, что он противоположен методу Анри Картье-Брессона. Для Картье-Брессона фотографический момент – миг, доля секунды, и за этим мигом он охотится, словно за диким животным. Для Стрэнда фотографический момент – момент биографический или исторический, протяженность которого в идеале измеряется не секундами, а соотношением между ним и временем жизни. Стрэнд не гоняется за мгновением, но побуждает момент к тому,

чтобы он возник, как можно побудить историю к тому, чтобы ее рассказали.

В практическом смысле это означает следующее: Стрэнд решает, *что* ему нужно, прежде чем сделать снимок. Он никогда не играет со случайностью. Стрэнд работает медленно, почти никогда не обрезает фото, по-прежнему часто пользуется фотоаппаратом с пластинками, обращается к людям с просьбой позировать ему. Все его фотографии замечательны своей умышленностью. Портреты Стрэнда отличает фронтальность. Герой смотрит на нас, мы смотрим на героя – так было задумано. Однако похожее ощущение фронтальности есть и во множестве других его фотографий, где сняты пейзажи, предметы или здания. Его фотоаппарат не рыщет где попало. Где его поместить, решает Стрэнд.

Место, куда он решил его поместить, – не то место, где вот-вот должно произойти какое-то событие, но то, где будут изложены несколько событий. Таким образом он, не прибегая к устным историям, превращает своих моделей в рассказчиков. Река рассказывает свою историю. Поле, где пасутся лошади, пересказывает себя. Женщина рассказывает историю своего брака. В каждом случае Стрэнд, фотограф, сам решает, куда поместить камеру в качестве слушателя.

Подход – неореалистический. Метод – умышленный, фронтальный, формальный, где тщательно просматривается каждая поверхность. Каков результат?

Лучшие снимки Стрэнда необычайно плотны – не в том смысле, что перегружены или неясны, но в том смысле, что их наполняет необычайное количество вещества на квадратный дюйм. И все это вещество становится материей жизни модели. Возьмем знаменитый портрет мистера Беннетта из Вермонта, штат Новая Англия. Его пиджак, рубашка, щетина на подбородке, древесина дома позади него, воздух вокруг в этом изображении становятся лицом его жизни, концентрированным духом которой является само выражение его лица. Нас рассматривает, нахмурившись, вся фотография целиком.

У стены сидит мексиканка. Ее голову и плечи покрывает шерстяной платок, на коленях – рваная плетеная корзина. Юбка в заплатах, стена позади сильно обшарпана. Единственная свежая поверхность на снимке – лицо женщины. И снова поверхности, которые мы прочитываем глазами, становятся настоящей грубой текстурой ее каждодневной жизни; и снова фотография – панель, где изображено бытие модели. На первый взгляд перед нами образ трезво-материалистический, но пускай мы видим, что одежда мексиканки сносилась до дыр, ноша продрала корзину, а

прохожие истерли поверхность стены, все-таки именно так начинается ее бытие как женщины (ее собственное существование ради себя самой), пока продолжаешь смотреть на снимок, пытаясь сделать прореху в материализме образа.

К деревянной ограде прислонились молодой румынский крестьянин и его жена. Над ними и позади, растворенное в свете, поле, выше – современный домик, в архитектурном смысле совершенно неинтересный, а рядом – серый силуэт ничем не примечательного дерева. Здесь каждый квадратный дюйм наполняет не материальность поверхностей, но славянское чувство расстояния, чувство равнин и холмов, простирающихся в бесконечность. И опять невозможно отделить это качество от присутствия двух фигур – оно тут, в угле, под которым надвинута шляпа мужчины, в долгом, протяженном движении его рук, в цветах, вышитых на его жилете, в том, как подвязаны волосы женщины; оно тут, растянулось во всю ширину их широких лиц и ртов. То, чем определяется вся фотография, – пространство – есть часть оболочки их жизни.

Эти фотографии обусловлены техническим умением Стрэнда, его способностью выбирать, его знанием мест, куда он приезжает, его чувством времени, его особенностью обращения с фотоаппаратом; однако при всех этих талантах он все равно мог бы оказаться не в состоянии делать подобные снимки. Что окончательно определило успех его портретов и пейзажей (последние – лишь продолжения людей, волею случая превратившихся в невидимок), так это его способность пробуждать к жизни повествование – представляться своему герою так, что тот готов сказать: «Я есть тот, кем ты меня видишь».

Это сложнее, чем может показаться. Настоящее время глагола «быть» отсылает лишь к настоящему; тем не менее, когда перед ним стоит первое лицо единственного числа, оно включает в себя прошлое, которое неотделимо от местоимения. «Я есть» содержит в себе все то, что сделало меня таким. Это больше, чем констатация непосредственного факта – это уже объяснение, оправдание, требование; это уже носит автобиографический характер. Фотографии Стрэнда подразумевают, что модели доверяют его способности увидеть их историю. Именно по этой причине – неважно, что портреты сделаны официально, для них позировали, – ни фотографу, ни фотографии нет необходимости скрывать принятую на себя временно роль.

Поскольку фотография сохраняет внешний вид события или человека, ее всегда напрямую связывали с понятием исторического. Идеал фотографии, если отбросить эстетику,

состоит в том, чтобы ухватить «исторический» момент. Однако Пола Стрэнда как фотографа отличает уникальное отношение к истории. Его снимки передают редкостное чувство длительности. Этому «я есть» дается время на то, чтобы поразмыслить над прошлым и предвидеть собственное будущее; время экспозиции не применяет насилия ко времени этого «я есть» – наоборот, возникает странное впечатление, будто время экспозиции и есть время жизни.

*1972*

# Костюм и фотография

Что говорил своим моделям Август Зандер, перед тем как снять их портрет? И как ему удавалось говорить это так, чтобы все они одинаково ему поверили?

Все они смотрят в объектив с одним и тем же выражением в глазах. Если различия и есть, то они обусловлены жизненным опытом и личностью модели: жизнь, прожитая священником, отличается от той, что была у обойщика; однако для каждого из этих людей фотоаппарат Зандера представляет собой одно и то же.

Может быть, он просто говорил, что их фотографии будут запечатленной частью истории? А упоминая историю, делал это так, что с них спадали тщеславие и застенчивость и они смотрели в объектив, говоря себе в странном, историческом прошедшем времени: «Вот как я выглядел». Этого мы никогда не узнаем. Нам остается лишь признать уникальность работы Зандера, которой он планировал дать общее название «Человек XX века».

Окончательной целью Зандера было найти в Кёльне, в районе, где он родился в 1876 году, ряд архетипов, чтобы среди них были представлены все возможные типы, социальные происхождения, классы, подклассы, занятия, профессии, положения. Всего он надеялся сделать шестьсот портретов. Гитлеровский Третий рейх не дал ему закончить этот проект.

Его сын Эрих, социалист и антифашист, умер в концлагере. Отец прятал свои архивы в сельской местности. То, что дошло до наших дней, – поразительный социальный и человеческий документ. Никому из фотографов, делавших портреты своих соотечественников, не удавалось достичь столь ясной документальности.

Вальтер Беньямин писал о творчестве Зандера в 1931 году:

«Автор [Зандер] приступил к этой колоссальной задаче не как ученый, не как человек, следующий советам антропологов или социологов, а, как говорится в предисловии, “опираясь на непосредственные наблюдения”. Наблюдения эти были, несомненно, чрезвычайно непредвзятыми, более того, смелыми, в то же время, однако, и деликатными, а именно в духе сказанного Гёте: “Есть деликатная эмпирия, которая самым интимным образом отождествляет себя с предметом и тем самым становится настоящей теорией”. В соответствии с этим вполне законно, что такой наблюдатель, как Дёблин, обратил внимание как раз на научные моменты этого труда и замечает: “Подобно

сравнительной анатомии, благодаря которой только и можно познать природу и историю органов, этот фотограф занялся сравнительной фотографией и тем самым занял научную позицию, поднимающую его над теми, кто занимается частными видами фотографии". Будет чрезвычайно жаль, если экономические условия не позволят продолжить публикацию этого корпуса <…> Творение Зандера не просто иллюстрированное издание: это учебный атлас»[5].

В исследовательском духе, свойственном замечаниям Беньямина, я хочу рассмотреть одну хорошо известную фотографию Зандера: трое молодых крестьян на дороге вечером, по пути на танцы. В этом образе описательной информации не меньше, чем на страницах произведений такого мастера описательной прозы, как, например, Золя. Однако меня интересует одна вещь – их костюмы.

*А. Зандер. Крестьяне идут на танцы. Вестервальд, 1914 г.*

Дело происходит в 1914 году. Трое молодых людей принадлежат, самое большее, ко второму поколению европейцев, носивших такие костюмы в сельской местности. Двадцатью или тридцатью годами ранее подобная одежда была крестьянам не по карману. Среди сегодняшней молодежи в деревнях (по крайней мере западноевропейских) парадные темные костюмы стали

редкостью. Однако большую часть нашего века большинство крестьян – и большинство рабочих – носили темные костюмы-тройки по торжественным случаям, в воскресенья и церковные праздники.

Когда я иду на похороны в деревне, где живу, мужчины моего возраста и старше по-прежнему одеты в такие костюмы. Разумеется, фасоны претерпели некоторые изменения: меняется ширина брюк и лацканов, длина пиджаков. И все же физический характер костюма и заключенный в нем смысл остаются неизменны.

Давайте начнем с физического характера. Или, точнее, с физического характера, свойственного костюму, который носят деревенские крестьяне. А чтобы обобщения стали более убедительны, давайте взглянем на второй снимок, где изображены деревенские музыканты.

Этот групповой портрет Зандер снял в 1913 году, однако музыканты вполне могли играть на танцах, куда направляются по дороге, опираясь на трости, эти трое. Теперь давайте поставим эксперимент. Закроем бумажкой лица музыкантов и рассмотрим только их одетые фигуры.

Как ни напрягай воображение, невозможно поверить, что это фигуры представителей среднего или правящего класса. Они могут принадлежать рабочим, а не крестьянам, в остальном же сомнений нет. Не дают подсказки и их руки – для этого надо было бы их коснуться. Тогда почему же столь очевидно их классовое происхождение?

*А. Зандер. Деревенские музыканты. Вестервальд, 1913 г.*

Может, дело в фасоне и качестве материи костюмов? В реальной жизни подобные детали выдали бы правду. На маленьком черно-белом снимке они не особенно заметны. И все же статичная фотография демонстрирует – возможно, ярче, чем в жизни, – фундаментальную причину, объясняющую то обстоятельство, что костюмы отнюдь не скрывают социальное происхождение тех, на кого они надеты, но подчеркивают его.

Костюмы уродуют этих людей. Когда они в них одеты, кажется, будто у них имеется какое-то физическое увечье. Старый стиль в одежде часто выглядит абсурдно, пока его элементы снова не войдут в моду. По сути, экономическая логика моды рассчитана на то, чтобы заставить старомодное выглядеть абсурдно. Но здесь перед нами все же другой тип абсурдности – одежда выглядит менее абсурдной, менее «ненормальной», чем тела людей под ней.

При виде музыкантов создается впечатление, будто они лишены координации, кривоноги. Грудь бочонком, зад свисает, тела искривлены и перекошены. Скрипач справа выглядит едва ли не карликом. Эти отклонения от нормы не являются чрезмерными. Они не вызывают жалость. Их хватает ровно на то, чтобы принизить физическое достоинство. Мы смотрим на тела, которые выглядят грубыми, неуклюжими, дикарскими. Притом непоправимо.

Теперь давайте поставим эксперимент наоборот. Прикроем фигуры музыкантов и посмотрим на одни лишь лица. Это деревенские лица. Никому не пришло бы в голову, что это группа адвокатов или управляющих. Перед нами пятеро из деревни, которые любят играть музыку и делают это с определенным самоуважением. Глядя на эти лица, мы можем представить себе, как должны выглядеть их тела. И то, что мы себе представляем, совершенно не похоже на то, что мы видели минутой раньше. В воображении они рисуются нам такими, какими их могли бы вспомнить родители в их отсутствие. Мы не отказываем им в обычном достоинстве, которым они обладают.

*А. Зандер. Протестантские миссионеры. Кёльн, 1931 г.*

Чтобы пояснить мысль, давайте теперь рассмотрим изображение, где сшитая по фигуре одежда не уродует, а *предохраняет* телесную идентичность, а значит, и естественный авторитет тех, на кого она надета. Я намеренно выбрал фотографию Зандера, которая выглядит старомодной и легко могла бы стать объектом пародии, – фотографию, где сняты четверо протестантских миссионеров в 1931 году.

Несмотря на всю напыщенность, тут даже не обязательно проводить эксперимент с закрыванием лиц. Ясно, что здесь костюмы на самом деле подтверждают и подчеркивают телесное существование тех, на кого надеты. В одежде заключен тот же смысл, что и в лицах, и в истории тел, скрытых под нею. Костюмы, жизненный опыт, социальный слой и род деятельности совпадают.

Теперь вернемся к троице, направляющейся на танцы. Руки их кажутся слишком большими, тела слишком худыми, ноги слишком короткими. (Тростями они пользуются так, будто погоняют скотину.) Можно провести тот же эксперимент с лицами, и эффект будет точно таким же, что и в случае музыкантов. Одни лишь шляпы они способны носить так, словно те им подходят.

Куда это нас ведет? Просто-напросто к выводу, что крестьяне не могут купить себе хорошие костюмы и не умеют их носить? Нет, здесь мы имеем наглядный, пусть и скромный, пример (возможно, самый наглядный из всех существующих) того, что Грамши называл классовой гегемонией. Давайте пристальнее вглядимся в противоречия, которые тут возникают.

Большинство крестьян, если не страдают от недоедания, сильны и хорошо развиты. Хорошо развиты в силу крайне разнообразного тяжелого физического труда, которым занимаются. Составить список телесных характеристик означало бы упростить вопрос: широкие ладони от работы с самых ранних лет, широкие по отношению к телу плечи от привычного ношения тяжестей, и так далее. Конечно, существует и множество вариаций и исключений. Можно, впрочем, говорить о характерном телесном ритме, который приобретают движения большинства крестьян, мужчин и женщин.

Этот ритм напрямую связан с силами, требующимися на тот объем работы, который необходимо выполнять ежедневно, и отражается в типичных движениях и позах. Это ритм протяженный, размашистый. Не обязательно медленный. Примерами его могут служить такие традиционные действия, как работа косой или пилой. Его характерные особенности проявляются в том, как крестьяне ездят на лошадях, а также в том, как они ходят, каждым шагом словно проверяя землю на прочность. Вдобавок крестьяне обладают особым телесным достоинством – оно определяется своего рода функционализмом, тем, что *усилие дается им совершенно естественно*.

Костюм – такой, каким он известен нам сегодня, – был разработан в Европе в качестве одежды образованного, делового правящего класса в последней трети XIX века. Будучи

практически анонимной униформой, он стал первой одеждой правящего класса, которая воплотила в себе идеал власти исключительно *малоподвижной*. Власти администратора, власти стола переговоров. По сути, костюм был создан для жестов, свойственных разговорам и абстрактным размышлениям. (В отличие от жестов, свойственных езде верхом, охоте, танцам, дуэльным схваткам, если сравнивать его с прежней одеждой высших классов.)

Начало костюму положил не кто иной, как английский *джентльмен*, со всей видимой сдержанностью, которую подразумевал под собой этот новый стереотип. Эта одежда мешала активным действиям, в результате действий она трепалась, теряла выглаженные складки и портилась. «Лошади потеют, мужчины покрываются испариной, а женщины сияют». К началу века, а в особенности – после Первой мировой, костюмы стали массово производить для массовых городских и сельских потребителей.

Телесные противоречия очевидны. Тела, которым совершенно естественно дается усилие, тела, привыкшие к протяженному размашистому движению; одежда, воплощающая в себе идеал малоподвижности, прерывистости, отсутствия усилий. Я далек от того, чтобы ратовать за возвращение традиционной крестьянской одежды. Любое подобное возвращение непременно заключало бы в себе эскапизм, поскольку эта одежда была формой капитала, передаваемого из поколения в поколение, а в нынешнем мире, в каждом уголке которого доминирует рынок, такой принцип анахроничен.

Однако можно отметить то, как традиционная крестьянская одежда для работы или торжественных случаев отвечала особому характеру тел, которые покрывала. В целом эта одежда была свободной, чтобы не сковывать движений, плотно прилегала лишь в местах, где была прихвачена. Она представляла собой полную противоположность той, что сшита по фигуре, скроенной так, чтобы следовать идеализированной форме более или менее неподвижного тела, а затем – ниспадать с него!

И все-таки покупать костюмы крестьян никто не заставлял, а троица, направляющаяся на танцы, явно гордится своими нарядами. В том, как эти люди их носят, виден своего рода кураж. Именно поэтому костюм может стать классическим, легко усваиваемым примером классовой гегемонии.

*Неизвестный фотограф. Фотохроника ТАСС. 1950-е гг.*

Деревенских жителей – а также по-своему и городских рабочих – уговорили покупать костюмы. Используя для этого паблисити. Картинки. Новые средства массовой информации. Коммивояжеров. Пример других. Внешний вид путешественников нового образца. А также политическое развитие в сторону интеграции и центрального государственного управления. Например, в 1900 году по случаю великой Всемирной выставки всех французских мэров впервые пригласили на банкет в Париже. Большинство из них были мэрами деревенских коммун, из крестьян. Приехало почти тридцать тысяч человек! И по этому случаю подавляющее большинство, естественно, надели костюмы.

Трудящиеся – правда, крестьяне в этом отношении были проще и наивнее рабочих – начали принимать в качестве *собственных* определенные стандарты класса, который ими правил; в данном случае – стандарты шика и достоинства в отношении одежды. В то же время само приятие ими этих стандартов, само соответствие этим нормам, не имевшим никакого отношения ни к их собственному наследию, ни к их каждодневной жизни, приговорило их к тому, чтобы всегда (и стоящие выше классы способны были это заметить) оставаться внутри системы этих стандартов второсортными, неуклюжими, грубоватыми, настороженными. Вот это действительно означает поддаться культурной гегемонии.

Тем не менее можно предположить, что, когда эти трое прибыли, выпили кружку-другую пива, поглазели на девушек (чьи одежды еще не успели измениться столь кардинально), они

повесили свои пиджаки, сняли галстуки и принялись танцевать – возможно, оставшись в шляпах, – до утра, до трудов следующего дня.

*1979*

# Вальтер Беньямин

Вальтер Беньямин родился в 1892 году в Берлине, в буржуазной еврейской семье. Он изучал философию и стал своего рода литературным критиком – такого рода, какой прежде, по сути, не существовал. Каждая страница, каждый предмет, привлекавшие его внимание, содержали в себе, по его мнению, обращенное к настоящему зашифрованное свидетельство – зашифрованное так, чтобы смысл его не превратился в прямолинейную трассу, пересекающую период между прошлым и настоящим. Эта трасса забита пробками: заторами причинной связи, военными конвоями прогресса и гигантскими фургонами унаследованных институциализированных идей.

Беньямин был одновременно романтическим любителем древности и сбившимся с пути революционером-марксистом. Его мысль строилась по теологической и талмудической схеме; чаяния его были материалистическими и диалектическими. Типичный пример того, как в результате возникает напряжение, – фраза вроде этой: «Понятию жизни отдается должное лишь тогда, когда все, что обладает собственной историей, а не просто является фоном для истории, воспринимается как живое».

Двое друзей, вероятно, наиболее сильно повлиявших на Беньямина, были Герхард Шолем, сионист, иерусалимский профессор, занимавшийся еврейской мистикой, и Бертольт Брехт. Беньямин вел жизнь «литератора» XIX века, обладающего финансовой независимостью, хотя его постоянно преследовали серьезные материальные трудности. Как писатель он был одержим тем, чтобы придать объективному существованию своего предмета полный вес (он мечтал о том, чтобы составить книгу целиком из цитат); и все-таки он не в состоянии был написать предложение, которое не требовало бы от человека принять его собственный, крайне своеобразный образ мыслей. Например: «Парадоксальным во всем, что справедливо называют прекрасным, представляется сам факт его возникновения».

Противоречия, свойственные Вальтеру Беньямину, – а выше я перечислил лишь некоторые из них – постоянно мешали его работе и карьере. Он так и не написал задуманную полноценную книгу о Париже времен Второй империи, где собирался рассмотреть этот город с архитектурной, социологической, культурной и психологической точек зрения как важнейшее средоточие капитализма середины XIX века. Большая часть из написанного им фрагментарна и афористична. При жизни его труды доходили лишь до очень узкого круга, и мыслители всех

«школ» – те, что могли бы его поощрять и продвигать, – относились к нему как к ненадежному эклектику. Он был человеком, чья оригинальность исключала возможность каких-либо достижений, что бы под этим ни понимали его современники. На фотографиях – лицо человека, ставшего медлительным и тяжелым под бременем собственного бытия, бременем, которое делается почти невыносимым из-за молниеносных вспышек озарения, едва поддающегося контролю.

В 1940 году Беньямин покончил с собой, опасаясь быть схваченным нацистами при переходе французско-испанской границы. Маловероятно, что его схватили бы. Но после чтения его работ складывается впечатление, что самоубийство, скорее всего, было для него естественным исходом. Он чутко понимал, в какой степени жизни придает форму смерть; быть может, он избрал для себя эту форму, завещав жизни ее противоречия, оставшиеся нетронутыми.

*Н. Власик. Сталин, Ворошилов и Андреев. После 1932 г.*

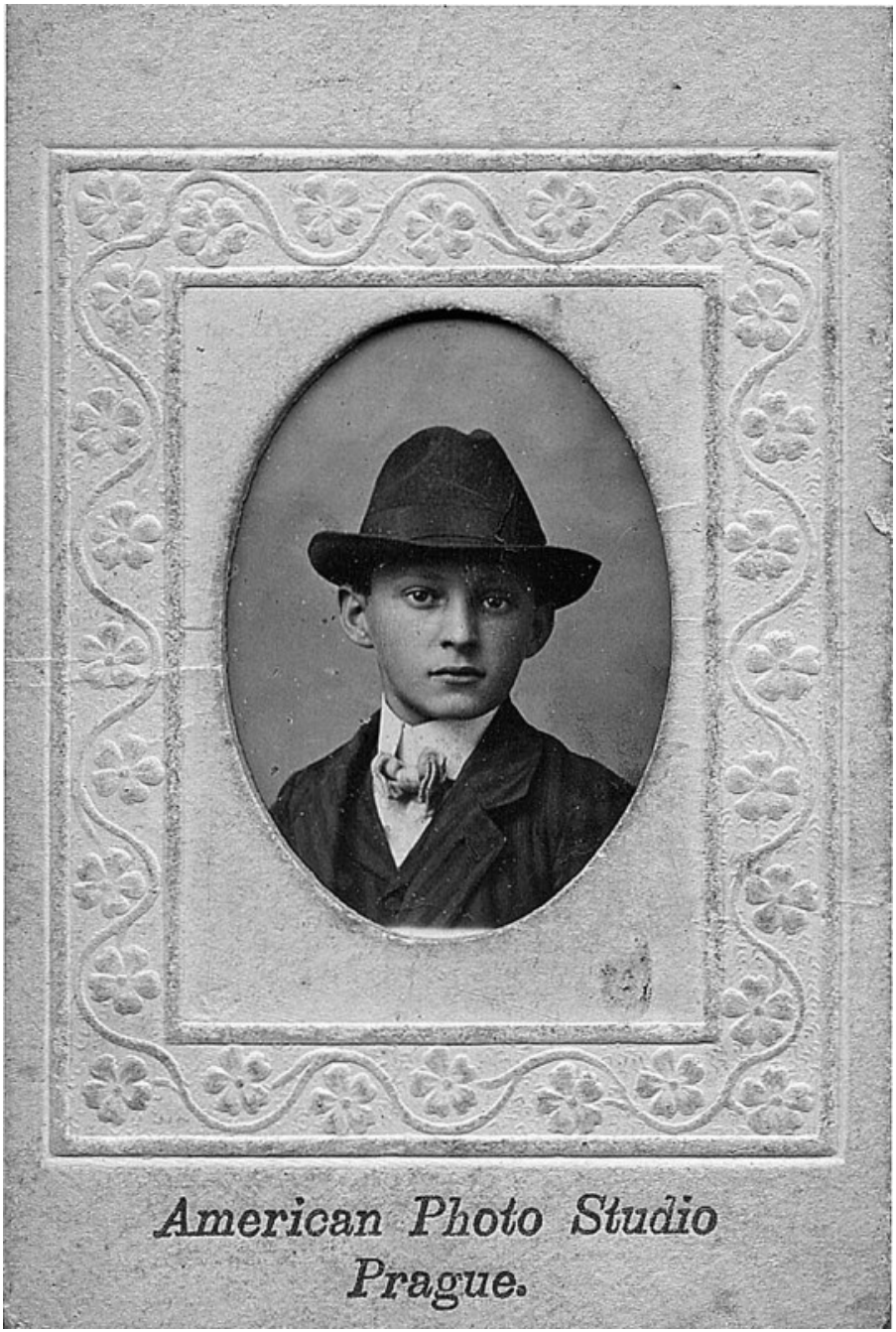
Спустя пятнадцать лет после смерти Беньямина в Германии вышел двухтомник его произведений. Беньямин посмертно приобрел репутацию среди публики. В последние пять лет репутация его начала делаться международной, и теперь на него часто ссылаются в статьях, беседах, критике и политических дискуссиях.

Почему Беньямин – не просто литературный критик? И почему его трудам пришлось едва ли не полвека ждать появления

настоящего читателя? Пытаясь ответить на эти два вопроса, мы, возможно, более ясно осознаем ту нужду в Беньямине, которую испытываем сами и которую он, никогда не вписывавшийся в собственную эпоху, предвидел.

Что общего может быть у любителя древности с революционером? Два свойства: неприятие настоящего как данности и осознание того, что историей им уготована некая задача. История для обоих – призвание. Отношение Беньямина как критика к тем книгам, стихам, фильмам, которые он рецензировал, было отношением мыслителя, которому требуется иметь перед собою объект, зафиксированный в историческом времени, чтобы таким образом измерить время (которое, по его убеждению, не было однородным) и уловить суть того определенного временного промежутка, что отделяет критика от анализируемого произведения, чтобы, как говорится, спасти это время от бессмысленности.

«Только тот историк сможет вдохнуть искру надежды в прошлое, который твердо знает, что даже мертвых не оставит в покое враг, если он победит. И этот враг не перестал побеждать»[6].




*Неизвестный фотограф. Франц Кафка в день своей бар-мицвы. Прага, 13 июня 1896 г.*

Впрочем, сверхчувствительность Беньямина к протяженности времени не ограничивалась масштабом исторического обобщения или пророчества. Он был одинаково чувствителен к временному

масштабу отдельной жизни —

«“В поисках утраченного времени” – это постоянное стремление зарядить всю жизнь высоким присутствием духа. Метод Пруста не рефлексия, а создание реального представления. Он совершенно убежден, что ни у кого из нас нет времени пережить все настоящие драмы того существования, которое нам назначено. Именно это заставляет нас стареть. Ничто другое. Морщины и складки на лице – следы великих страстей, грехов и осознаний, которые пытались до нас достучаться, но нас, господ, не было дома»[7].

– и к действию, которое оказывает секунда. Он пишет о преобразовании сознания, которое вызвал кинематограф:

«Наши пивные и городские улицы, наши конторы и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно замкнули нас в своем пространстве. Но тут пришло кино и взорвало этот каземат динамитом десятых долей секунд, и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие по грудам его обломков. Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки – время…»[8]

Не хочу создавать впечатление, будто Беньямин использовал произведения искусства и литературы в качестве удобных иллюстраций к уже сформулированным им аргументам. Принцип, согласно которому произведения искусства – не для того, чтобы ими пользоваться, а лишь для того, чтобы судить о них, критик же – беспристрастный посредник между утилитарным и невыразимым, этот принцип, со всеми своими тонкими и по-прежнему актуальными вариациями, представляет собой не более чем заявление привилегированного класса о том, что их любовь к пассивному удовольствию следует считать лишенной заинтересованности! Произведения искусства ждут, чтобы ими пользовались. Однако настоящая их польза заключается в том, чем они на самом деле являются, – это может достаточно сильно отличаться от того, чем они были некогда, – а не в том, чем их удобно полагать. В этом смысле Беньямин использовал произведения искусства весьма реалистично. Ход времени, так его увлекавший, не заканчивался на поверхности произведения – время проникало внутрь и приводило его в «загробную жизнь» произведения. В этой загробной жизни, которая начинается, когда произведение достигает «возраста своей славы», происходит выход за рамки прежнего индивидуального существования,

совсем как это должно происходить с душой в традиционном христианском раю. Произведение входит в совокупность того, что настоящее унаследовало от прошлого, и, входя в эту совокупность, изменяет ее. Загробная жизнь поэзии Бодлера сосуществует не только с произведениями Жанны Дюваль, Эдгара По и Константена Гиса, но еще и, например, с бульварами Османа, первыми универсальными магазинами, энгельсовскими описаниями городского пролетариата и рождением в 1830-е современной гостиной. Последнее Беньямин описывает так:

«Для приватье жизненное пространство впервые вступает в конфликт с рабочим местом. Основой жизненного пространства является интерьер. Контора является его дополнением. Приватье, сводящий счеты с реальностью в конторе, требует, чтобы интерьер питал его иллюзии. Эта необходимость оказывается тем более настоятельной, что он не собирается расширить свои деловые соображения до пределов общественных. Создавая свое частное пространство, он уходит и от того, и от другого. Отсюда фантасмагории интерьера. Для приватье это вселенная. Он собирает в нем то, что удалено в пространстве и времени. Его салон – ложа во всемирном театре»[9].

Возможно, теперь стало немного яснее, почему Беньямин – не просто литературный критик. Но следует отметить еще кое-что. Его отношение к произведениям искусства никогда не было бездумно социально-историческим. Он никогда не пытался искать простые причинные связи между социальными силами того или иного периода и конкретным произведением. Он не хотел объяснять появление произведения – он хотел открыть то место, которое существованию этого произведения предстоит занять в его знаниях. Он не хотел поощрять любовь к литературе – он хотел, чтобы искусство прошлого реализовывало себя в выборе, который сегодня совершают люди, определяя собственную историческую роль.

Почему Беньямина как мыслителя начинают ценить лишь сейчас, почему его влияние, вероятно, будет расти и дальше, в 1970-е? Пробудившийся интерес к Беньямину совпадает с текущим стремлением марксизма переосмыслить себя; этот процесс идет по всему миру, даже там, где он считается государственным преступлением.

К необходимости собственного переосмысления привели многие события: распространение и степень как обнищания мира, так и того насилия, которому империализм и неоколониализм подвергают все большее количество людей; фактическая

деполитизация народа в СССР – вновь поднятый вопрос о революционной демократии как первичной; достижения китайской крестьянской революции; тот факт, что пролетарии потребительских обществ сегодня куда с меньшей вероятностью способны прийти к революционному сознанию путем преследования своих прямых экономических интересов, нежели через более широкое, более обобщенное чувство бессмысленных утрат и неудовлетворенности; осознание того, что социализм (не говоря уже о коммунизме) невозможно построить в отдельно взятой стране, пока существует капитализм как глобальная система, и так далее.

Что повлечет за собой это переосмысление (как в смысле теории, так и политической практики), невозможно предвидеть, находясь вне тех территорий, о которых идет речь. Однако мы можем начать определять межвластие – период переосмысления – по отношению к тому, что, по сути, ему предшествовало, благоразумно отложив в сторону заявления о том, что же на самом деле имел в виду Маркс.

Это межвластие носит характер антидетерминистский в том, что касается как настоящего, определяемого прошлым, так и будущего, определяемого настоящим. Оно скептически относится к так называемым историческим законам, а также и к любым историческим ценностям, которые следуют из понятия всеобщего прогресса или цивилизации. Оно понимает, что чрезмерная личная политическая власть, стремящаяся выжить, всегда полагается на призывы к коллективной судьбе; что каждый подлинный революционный акт должен проистекать из личной надежды на то, что можно вступить в схватку с миром как он есть. Это межвластие существует в невидимом мире, где времени немного, где аморальный характер убежденности в том, что цель оправдывает средства, кроется в надменной природе предположения, будто время всегда на твоей стороне и что, как следствие, настоящий момент – «время сейчас», как называл его Беньямин, – можно подвергнуть риску, забыть, отринуть.

Беньямин не был систематическим мыслителем. Он не сделал никаких новых обобщений. Но во время, когда большинство его современников по-прежнему принимали логику, скрывавшую факты, он предвидел данное межвластие. Именно в таком контексте к нашим нынешним заботам применимы мысли вроде следующей, взятой из его «Историко-философских тезисов»:

«Правдивый образ прошлого проносится мимо. Прошлое может быть схвачено только как образ, лишь на мгновение вспыхивающий узнаваемостью, чтобы никогда не вернуться.

“Истина не убежит от нас”. В присущем историзму представлении об истории эта фраза Готфрида Келлера точно обозначает то место, где исторический материализм пробивает его. Ибо невозвратимый образ прошлого грозит исчезнуть с каждым настоящим, которое не осознает своей связи с ним.

Исторический материалист не может обойтись без концепции настоящего не как проходящего, а как остановившегося и замершего времени. Ведь эта концепция определяет настоящее именно как такое время, в котором он сам пишет историю.

Все те, кто вплоть до наших дней выходил победителем, участвуют в триумфальной процессии, которую сегодняшние властители ведут по распростертым телам сегодняшних побежденных. Как положено по традиции, в процессии несут и добычу. Ее называют: культурные сокровища. Исторический материалист рассматривает их с осторожной отстраненностью. Все без исключения культурные сокровища, которые он обозревает, имеют происхождение, о котором он не может размышлять без чувства ужаса. Ведь они существуют не только благодаря усилиям великих гениев, создавших их, но и безымянному подневольному труду их современников. Не существует ни одного документа культуры, который не являлся бы и документом варварства»[10].

*1970*

# Ле Корбюзье

Газетные заголовки, сообщающие о смерти Ле Корбюзье, я увидел в базарный день, приехав в ближайший городок. В этом пыльном, провинциальном, занимающемся исключительно коммерцией (фрукты и овощи) французском городке не было зданий, повествующих о деле, которому Корбюзье посвятил свою жизнь, и все-таки это место словно свидетельствовало о его смерти. Вероятно, потому лишь, что городок был продолжением моего собственного сердца. Однако подсказки моего сердца никак не могли быть единственными в своем роде – среди читавших местную газету за столиками кафе были и другие, кто с помощью Корбюзье взглянул на идеальный город, выстроенный по мерке человека.

Ле Корбюзье умер. Хорошая смерть, говорили мои соотечественники, хороший способ умереть: быстро, в море, куда он отправился плавать в семидесятивосьмилетнем возрасте. Смерть его словно сократила возможности, открытые даже перед самыми маленькими деревушками. Пока он был жив, казалось, всегда существует надежда, что деревушка преобразится к лучшему. Как ни парадоксально, эта надежда происходила из максимальной невероятности. Ле Корбюзье, бывший наиболее практичным, демократичным и дальновидным из современных архитекторов, редко получал возможность строить в Европе. Все те немногочисленные здания, что он возвел, были прототипами других, так и не построенных. Он был альтернативой архитектуре как она есть. Разумеется, эта альтернатива по-прежнему существует. Но она представляется менее актуальной. Настойчивость Корбюзье умерла.

*Неизвестный фотограф. Здание Центросоюза, 1928–1936, Москва, ул. Мясницкая, 39. Архитектор Ле Корбюзье*

Мы совершили три поездки, чтобы отдать наш скромный последний долг. Сначала мы отправились еще раз взглянуть на *Unité d'Habitation* в Марселе. Люди спрашивают: как здание держится? Держится оно как хороший пример того, чему не последовали. Зато дети по-прежнему купаются в бассейне на крыше, чумазые, ничего не боясь, между панорамой моря и гор, в обстановке, которую до нашего века можно было представить себе как экстравагантную, предназначенную для херувимов с потолочной росписи в стиле барокко. Большие лифты для колясок и велосипедов работают бесперебойно. Овощи на торговой улице на четвертом этаже так же дешевы, как и те, что продаются в городе.

Самое важное во всем здании до того просто, что легко воспринимается как должное – к чему и стремился Корбюзье. Если угодно, можете относиться к этому зданию снисходительно, ибо оно, несмотря на свой размер и оригинальность, не намекает ни на что такое, что больше вас, – ни на славу, ни на престиж, ни на демагогию, ни на мораль, диктуемую собственностью. Оно не дает никаких поводов жить так, чтобы быть меньше самого себя. А это, хоть и зародилось как вопрос духа, на практике оказалось возможно лишь став вопросом пропорций.

На следующий день мы отправились в цистерцианское

аббатство XI века в Ле-Тороне. У меня есть догадка о том, что Корбюзье однажды писал о нем, и всякий, кто действительно хочет понять теорию функционализма этого архитектора – теорию, которую так часто неправильно понимали и которой злоупотребляли, – непременно должен посетить это аббатство. Содержание его, в отличие от формы и непосредственных целей, для которых оно было предназначено, очень похоже на содержание *Unité d'Habitation*. В голове с трудом укладывается, что эти постройки разделяют девять столетий.

Не знаю, как описать сложную простоту аббатства, не прибегая к рисованию. Оно подобно человеческому телу. Во время Французской революции его разграбили, а потом так и не обставили заново; и все-таки его нагота лишь логически следует из цистерцианского правила, осуждавшего роскошь. Внутри, как и в бассейне на крыше марсельского дома, играли дети, бегая по всему нефу. Постройка вовсе не подавляла их своими размерами. Здания аббатства функциональны, поскольку задуманы были, чтобы обеспечить средства, а не намекнуть на цель. Цель – дело тех, кто его населяет. Средства позволяют им реализовать себя и таким образом открыть собственное предназначение. Это, по-видимому, столь же справедливо в отношении нынешних детей, сколь и в отношении тогдашних монахов. Подобная архитектура предлагает лишь спокойную атмосферу и пропорции, ориентированные на человека. В ее рассудительности я нахожу для себя все, что представляется мне духовным. Сила функционализма кроется не в его утилитарности, а в нравственном примере – примере доверия, отказа от поучений.

Третья наша поездка – в бухту, где погиб Корбюзье. Если пройти по заросшей кустарником тропинке вдоль железнодорожного полотна, на восток от станции Рокебрун, придешь к деревянному зданию с рифленой крышей – здесь кафе и отель. Эта хибарка почти во всех отношениях ничем не отличается от сотен других, построенных повсюду на пляжах Лазурного берега: смесь плавучего дома и сколоченной на скорую руку сцены. Однако этот домик построили, следуя советам Корбюзье, поскольку *le patron* был давним другом хозяев. В некоторых пропорциях и цветовой гамме узнается его стиль. А на внешней части деревянной стены, смотрящей на море, Корбюзье нарисовал свою эмблему – человека ростом в шесть футов, служившего *модулором* и единицей измерения для его архитектуры.

Мы сидели на обшитой досками террасе и пили кофе. Когда я смотрел на море внизу, в какой-то момент показалось, что волны, едва видные, похожие на рябь, – последний след тела, которое

утонуло там неделей раньше. На один миг мне показалось, будто море способно признать что-то кроме архитектуры дамбы и волнореза. Жалкая иллюзия.

За бухтой виднеется Монте-Карло. Если свет рассеянный, силуэт гор, спускающихся к морю, иногда напоминает что-то из работ Клода Лоррена. Если свет направленный, виден коммерческий характер построек на этих горах. Особенно бросается в глаза четырехзвездочный отель, возведенный на самом краю обрыва. Каким бы вульгарным и кричащим он ни был, его ни за что не построили бы, не будь изначального примера Корбюзье. То же самое относится к множеству зданий, стоящих ниже на склонах. Все они призывают к богатству.

Тут я заметил рядом с человеком-модулором отпечаток руки. Намеренно оставленный отпечаток, образующий часть орнамента. Он был в паре футов от рекламы кока-колы – в нескольких сотнях футов над морем – и смотрел на здания, призывавшие к богатству. Вероятно, это была рука Ле Корбюзье. Впрочем, чья бы рука это ни была, этот отпечаток мог послужить ему памятником.

*1965*

# Символ веры

Движение «Стиль», которое вращалось вокруг небольшого одноименного журнала, основал в 1917 году в Голландии критик и живописец Тео ван Дусбург. С его смертью в 1931 году движение прекратилось. Оно всегда было немногочисленным и достаточно неформальным. Одни члены покидали его, на смену им приходили другие. Первые годы существования «Стиля» были судя по всему отмечены наивысшей оригинальной продуктивностью. Тогда среди его членов были художники Мондриан и Барт ван дер Лек, дизайнер Геррит Ритвельд и архитектор Якобс Йоханнес Ауд. Все время, пока «Стиль» существовал, как журнал, так и связанные с ним художники оставались относительно малоизвестными и непризнанными.

Журнал назывался «Стиль» (*De Stijl*), поскольку целью его было продемонстрировать современный стиль, применимый ко всем областям двух– и трехмерного дизайна. Публикуемые в журнале статьи и иллюстрации были проектами, прообразами, эскизами потенциальной урбанистической среды человека, которая господствовала бы во всем. Группа одинаково активно выступала как против иерархического размежевания разных дисциплин (живопись, дизайн, градостроительство и так далее), так и против культивируемого индивидуализма во всяком искусстве.

Индивидуум должен затеряться и вновь найти себя в универсальном. Искусство, полагали они, стало черновой моделью, с помощью которой человек может найти способы контролировать и упорядочивать свою среду целиком. Когда такой контроль установится, искусство, возможно, исчезнет вообще. Их взгляды носили характер осознанно социальный, иконоборческий и революционный в эстетическом смысле.

В основе «Стиля» лежали такие элементы, как прямая линия, прямой угол, крест, точка; прямоугольные грани; пластичное пространство, всегда поддающееся преобразованию (совсем не похожее на пространство естественное, где главное – внешний вид); три основных цвета: красный, синий и желтый; белый фон и черные линии. С помощью этих чистых, строго абстрактных элементов художники «Стиля» стремились обозначить и сконструировать важнейшую гармонию.

Природу этой гармонии разные члены группы понимали несколько по-разному: для Мондриана это был квазимифический универсальный абсолют; для Ритвельда и ван Эстерена, архитектора и специалиста по городскому планированию, –

формальное равновесие и подразумеваемое социальное значение, которых они пытались достичь в конкретных произведениях.

Рассмотрим типичное произведение, часто упоминаемое в книгах по истории искусства. Красно-синий стул (деревянный стул с подлокотниками), спроектированный Ритвельдом.

Стул сделан всего из двух деревянных элементов: доски, пошедшей на спинку и сиденье, и прямоугольных в сечении частей, из которых изготовлены ножки, каркас и подлокотники. Стыков, какие бывают в столярной работе, нет. Везде, где сходятся две или несколько частей, они наложены друг на друга, и каждая выступает за точку пересечения. То, как эти элементы раскрашены – в синий, красный и желтый, – подчеркивает легкость и намеренную очевидность конструкции.

Возникает чувство, будто эти части можно быстро собрать по новой, превратив в столик, книжный шкаф или модель города. Вспоминается, как дети порой строят из разноцветных кубиков целый мир. И все-таки в этом стуле нет почти ничего детского. Его математические пропорции рассчитаны точно, а скрытый в нем смысл является логическим выпадом против целого ряда сформировавшихся позиций и пристрастий.

Этот стул красноречиво выступает против ценностей, которые не сдают своих позиций до сих пор, в частности следующих: эстетика сделанного вручную; понятие о том, что владение собственностью облекает властью и придает вес; достоинства постоянства и неразрушимости; любовь к секретам; страх, что техника угрожает культуре; ужас перед безымянным; мистические свойства и преимущественные права. Всему этому стул противостоит во имя собственной эстетики, одновременно оставаясь собственно стулом (не особенно удобным).

Стул утверждает: чтобы разместиться во вселенной, человеку уже не требуется ни Бог, ни примеры природы, ни ритуальные обычаи класса или государства, ни любовь к своей стране – ему требуются точные вертикальные и горизонтальные координаты. В них и только в них он обретет важнейшую истину. Причем истина эта будет не отделима от стиля, в котором он живет. «Цель природы – человек, – писал ван Дусбург, – цель человека – стиль».

Стул, сделанный вручную, стоит перед нами, словно предмет, ждущий, когда его запустят в массовое производство; и все-таки в некотором смысле он преследует нас так же неотступно, как полотно Ван Гога.

Почему столь спартанский предмет мебели приобрел – по крайней мере для нас, на время – особого рода остроту?

Начало 1960-х стало концом эпохи. В течение этой эпохи идея другого, преобразованного будущего оставалась

прерогативой Европы и Северной Америки. Даже тогда, когда это будущее рассматривали с негативной стороны («О дивный новый мир», «1984»), оно воспринималось на европейский манер.

Сегодня, хотя Европа (Восточная и Западная) и Северная Америка по-прежнему обладают техническими средствами, дающими возможность менять мир, политическая и духовная инициатива любых преобразований принадлежит, по-видимому, уже не им. Таким образом, сегодня пророчества ранних европейских художественных авангардных течений представляются нам в другом свете. Преемственность между нами и ими – та, в которую мы, возможно, верили еще десять лет назад, пусть менее сильно, чем прежде, – теперь разрушена. Не нам защищать их или нападать на них. Наше дело – их изучать, чтобы начать понимать другие возможности, связанные с мировой революцией, которые нам с ними не удалось ни предвидеть, ни принять в расчет.

Вплоть до 1914 года, в первое десятилетие XX века, всем, кого либо необходимость, либо воображение побуждало рассматривать силы перемен в действии, было ясно, что мир входит в переходный период, когда события развиваются с небывалой быстротой. В искусстве эта атмосфера обещания и пророчества нашла наиболее чистое выражение в кубизме. Канвейлер, торговавший произведениями искусства и друживший с кубистами, писал:

«Те семь лет, с 1907-го по 1914-й, я прожил со своими друзьями-художниками. <…> Все, что произошло за то время с пластическими искусствами, можно понять, лишь помня: в то время рождалась новая эпоха, когда человек (по сути, все человечество) подвергался преобразованиям более радикальным, нежели любые другие, известные за всю историю»[11].

На левом фланге политического спектра то же уверенное ожидание грядущего выражалось в фундаментальной вере в интернационализм.

*Красно-синий стул (Геррит Ритвельд, 1918). Лакированное дерево, Музей современного искусства (Нью-Йорк)*

Бывают редкие исторические моменты, когда все сходится воедино, когда события в разнообразных сферах вступают в фазу сходных качественных перемен – перед тем как распасться на

множество новых понятий. Немногие из тех, кто переживает подобный момент, способны полностью ухватить значение происходящего. Однако все понимают, что грядут перемены, – будущее не сулит преемственности, но словно надвигается на тебя.

То десятилетие, закончившееся в 1914-м, представляло собой именно такой момент. Когда Аполлинер писал:

> …я в то же время
> и всюду а точнее я лишь начинаю быть всюду
> Я предвестник далекой эпохи[12]

– он не предавался праздной фантазии, а выражал интуитивный отклик на потенциал конкретной ситуации.

И все-таки в то время никто – даже Ленин – не сумел предвидеть, каким длительным, запутанным и ужасным будет процесс преобразований. А главное, никто не осознавал, насколько далеко идущими окажутся последствия наступающей *инверсии* в политике – речь идет о возрастающем господстве идеологии над политикой. То было время, когда возникли более долгосрочные и, возможно, более точные перспективы, чем те, на которые мы можем надеяться сейчас; однако в свете последовавших далее событий его можно воспринимать и как время относительной политической невинности – впрочем, вполне простительной.

Вскоре подобная невинность стала непростительной. Поддерживать ее было невозможно – для этого пришлось бы отрицать слишком многие свидетельства: в особенности то, как велась Первая мировая война (а не только то, как она разразилась), а также массовое непротивление ей, столь широко распространенное. Октябрьская революция, как могло показаться поначалу, утверждала более ранние формы политической невинности, однако она не распространилась по всей Европе, и все ее последствия в самом Советском Союзе должны были с этими формами покончить. По сути, произошло следующее: большинство людей сохранили политическую невинность ценой отрицания опыта – и это само по себе внесло вклад в дальнейшую политико-идеологическую инверсию.

В 1917 году Мондриан уже заявлял, что «Стиль» – результат следования логике кубизма, при котором сторонники движения зашли дальше, чем до них осмелились кубисты. Это было до некоторой степени верно. Художники движения «Стиль» очистили

кубизм и извлекли из него некую методу. (Именно посредством этой методы кубизм начал оказывать влияние на архитектуру.) Однако данное очищение происходило во время, когда реальность оказывалась более трагичной и куда менее чистой, нежели могли представить себе кубисты в 1911 году.

Нейтралитет голландцев в войне и национальное стремление вернуться к вере в кальвинистский абсолют явно сыграли свою роль, оказав влияние на теории «Стиля». Однако я хочу подчеркнуть не это. (Чтобы понять связь между «Стилем» и его голландским происхождением, следует обратиться к основополагающей работе Г. Л. К. Яффе «De Stijl. 1917–31»[13].) Важно здесь другое: то, в чем кубисты видели пророчества, по-прежнему реальные на интуитивном уровне, для художников «Стиля» превратилось в утопические мечты. Утопичность «Стиля» состояла из субъективного ухода от реальности во имя невидимых универсальных принципов – и догматического утверждения о том, что важна одна лишь объективность. Эти две противостоящие друг другу, но взаимосвязанные тенденции иллюстрируют следующие два заявления.

«У художников этой группы, которых неверно называют “абстракционистами”, нет предпочтения определенного предмета; они прекрасно понимают, что у художника внутри имеется свой предмет – пластические связи. Для истинного художника, художника связей, в этом факте содержится вся его концепция мира целиком». (Ван Дусбург)

«Мы начинаем понимать, что принципиальная проблема пластического искусства не в том, чтобы избегать изображения объектов, но в том, чтобы быть максимально объективным». (Мондриан)

Похожее противоречие можно заметить в эстетике движения. Она уверенно основывалась на ценностях, порожденных машиной и современной техникой, – ценностях порядка, точности и математики. И все же программа данной эстетики была сформулирована в то время, когда хаотический, беспорядочный, непредсказуемый и отчаянный идеологический фактор становился важнейшим в социальном развитии.

Позвольте мне разъяснить свою мысль. Я не хочу сказать, что программу «Стиля» нужно было сделать более политически направленной. На самом деле политическим программам левых течений скоро предстояло стать жертвами совершенно таких же противоречий. Субъективный уход от реальности, ведущий к

догматическому подчеркиванию того, что чистая объективность необходима, был сутью сталинизма. Не стану я и предполагать, будто художники «Стиля» проявляли личную неискренность. Я хочу считать их – как наверняка пожелали бы они сами – значимой частью истории. Без слов ясно, что цели «Стиля» способны вызывать в нас симпатию. И все-таки: чего, в нашем понимании, недостает «Стилю»?

Недостает ему осознания важности субъективного опыта как исторического фактора. Напротив, тут одновременно потакают субъективности и отрицают ее. Эквивалентной социальной и политической ошибкой была вера в экономический детерминизм. Эта ошибка довлела над целой эпохой, которая только что закончилась.

Тем не менее художники раскрываются перед нами сильнее, чем большинство политиков, и зачастую лучше понимают себя. Вот почему их свидетельство столь ценно в историческом смысле.

Тяжело отрицать субъективность, при этом потакая ей; это остро проявляется в следующем манифесте ван Дусбурга.

«Белый! Вот духовный цвет наших времен, четко очерченная позиция, управляющая всеми нашими действиями. Не серый, не цвет слоновой кости, но чистый белый. Белый! Вот цвет нового века, цвет, обозначающий целую эпоху – нашу эпоху, эпоху перфекционизма, чистоты и определенности. Белый, вот и все. Позади “коричневый” упадка и академизма, “синий” дивизионизма, культ синего неба, зеленобородых богов, призраков. Белый, чистый белый».

Неужели лишь сила воображения сегодня заставляет нас испытывать близкое, едва ли не подсознательное сомнение, выраженное в стуле Ритвельда? Этот стул неотступно преследует нас – не стул, но символ веры…

*1968*

# Момент кубизма

Настоящее эссе посвящается Барбаре Нивен, которая побудила меня его написать. Это произошло давно, в чайной «ABC», неподалеку от Грэйз-инн-роуд.

> Иные люди суть холмы,
> Что высятся среди людей
> И зрят грядущее вдали
> Ясней, чем настоящее,
> Отчетливей, чем прошлое.
>
> *Аполлинер*

> Те вещи, которые мы с Пикассо говорили друг другу в те годы, никогда не будут сказаны снова, а если бы и были, никто бы их теперь не понял.
> Это было подобно восхождению на гору в связке.
>
> *Жорж Брак*

> Бывают счастливые моменты, но не бывает счастливых периодов в истории.
>
> *Арнольд Хаузер*

> Следовательно, произведение искусства – лишь остановка в процессе становления, а не застывшая цель, существующая отдельно.
>
> *Эль Лисицкий*

Мне трудно поверить в то, что наиболее радикальные произведения кубизма были написаны более пятидесяти лет назад. Да, я удивился бы, будь они написаны сегодня. Для этого они одновременно слишком оптимистичны и слишком революционны. Возможно, меня в некотором смысле удивляет то, что они вообще были написаны. Более вероятным представляется вариант, при котором им еще предстоит быть созданными.

Быть может, я зря все усложняю? Разве не более целесообразно было бы просто сказать: немногочисленные великие произведения кубизма были написаны в период с 1907 по 1914 год? И, возможно, добавить в качестве оговорки, что еще несколько – работы Хуана Гриса – было создано чуть позже?

Вообще, разве не глупо считать, что кубизма еще не было, когда в повседневной жизни нас окружают явные примеры его влияния? Кажется, весь современный дизайн, архитектуру и градостроительство невозможно было бы и представить, не будь перед нами примера кубизма.

Тем не менее я вынужден повторить, что, оказавшись перед самими произведениями, испытываю это ощущение – ощущение того, что эти произведения и я сам, смотрящий на них, пойманы, зажаты во временной нише, мы ждем, когда нас выпустят, чтобы продолжить путешествие, начатое в 1907-м.

Кубизм был стилем в живописи, который развивался очень быстро, и всевозможные стадии его развития допускают вполне конкретное определение[14]. И все-таки существовали еще и поэты-кубисты, скульпторы-кубисты, а позже и так называемые дизайнеры и архитекторы-кубисты. Некоторые оригинальные стилистические черты кубизма можно обнаружить в работах первооткрывателей других течений: супрематизма, конструктивизма, футуризма, вортицизма, движения «Стиль».

Таким образом, возникает вопрос: можно ли дать кубизму как стилю адекватное определение? Похоже, нельзя. Нельзя дать ему определение и как политическому курсу. Никакого манифеста кубисты не выпускали. Ясно, что мнения и взгляды Пикассо, Брака, Леже и Хуана Гриса сильно отличались друг от друга, даже в тот недолгий период, когда у их картин имелось много общих черт. Разве недостаточно того, что в категорию кубизма входят те произведения, которые к ней нынче принято относить? Этого достаточно для дилеров, коллекционеров и составителей каталогов, именующих себя искусствоведами. Однако для нас с вами, полагаю, этого недостаточно.

Даже те, кого данная стилистическая категория удовлетворяет, любят говорить, что кубизм представлял собой революционную перемену в истории искусства. Ниже мы подробно проанализируем эту перемену. Была низвергнута концепция живописи в том виде, как она существовала со времен Возрождения. Понятие искусства, которое подносит зеркало к природе, превратилось в ностальгическое – средство преуменьшения, а не интерпретации реальности.

Если слово «революция» используется серьезно, а не просто в качестве эпитета применительно к новинкам сезона, то под ним понимается некий процесс. Ни одна революция не может быть лишь продуктом личной оригинальности. Наибольшее, чего можно добиться в результате подобной оригинальности, – безумие; безумие есть революционная свобода, ограниченная

рамками «я».

Кубизм невозможно объяснить, рассуждая о гениальности его представителей. И это подчеркивает тот факт, что большинство из них, распрощавшись с кубизмом, превратились в художников менее глубоких. Даже Брак и Пикассо так и не превзошли свои работы кубистского периода, а немалая часть их более поздних работ и вовсе до них недотягивает.

История о том, как возник кубизм, где речь идет о живописи и ведущих фигурах этого движения, рассказывалась много раз. Сами эти фигуры пытались разъяснить смысл того, чем занимались, без особого успеха – как тогда, так и впоследствии.

Для самих кубистов кубизм был явлением спонтанным. Для нас он – часть истории. Однако часть на удивление незавершенная. Кубизм следует рассматривать не как стилистическую категорию, но как момент (пусть даже момент, который длился шесть или семь лет), который испытало определенное число людей. Момент, которому досталось странное место.

То был момент, когда обещания будущего были существеннее настоящего. Не считая важного исключения – художников-авангардистов, работавших в Москве в течение нескольких лет после 1917 года, – никто из художников с тех пор не сумел сравняться с кубистами по уверенности в себе.

Д.Г. Канвейлер, друживший с кубистами и торговавший их работами, писал:

«Те семь лет, с 1907-го по 1914-й, я прожил со своими друзьями-художниками. <…> Все, что произошло за то время с пластическими искусствами, можно понять лишь помня: в то время рождалась новая эпоха, когда человек (по сути, все человечество) подвергался преобразованиям более радикальным, нежели любые другие, известные за всю историю».

Какова была природа этих преобразований? В другой работе («Успех и провал Пикассо») я обрисовал то, как кубизм соотносился с экономическими, техническими и научными достижениями того периода. Повторять это здесь, видимо, особого смысла не имеет; скорее, мне хотелось бы попытаться продвинуться чуть дальше с определением философского значения этих событий и совпадения между ними.

Взаимосвязанная мировая система империализма; ей противостоит социалистический интернационал; заложение основ современной физики, физиологии и социологии; рост

использования электричества, изобретение радио и кино; зарождение массового производства; издание газет массовыми тиражами; новые строительные возможности, которые дало появление стали и алюминия; быстрое развитие химической промышленности и производство синтетических материалов; возникновение машины и аэроплана – что все это означало?

Вопрос может показаться до того огромным, что способен довести до отчаяния. И все же бывают редкие исторические моменты, к которым данный вопрос, возможно, применим. Это моменты, когда все сходится воедино, когда многочисленные события входят в фазу сходных качественных перемен – перед тем как распасться на множество новых понятий. Немногие из тех, кто переживает такой момент, способны полностью ухватить значимость происходящих качественных перемен, однако все понимают, что времена меняются, – будущее не сулит преемственности, но словно надвигается на тебя.

Так, несомненно, обстояло дело в Европе приблизительно с 1900-го по 1914-й; правда, при изучении свидетельств тому следует помнить, что реакция многих людей на перемены – сделать вид, будто их игнорируешь.

Аполлинер, величайший поэт кубизма и наиболее типичный представитель этого движения, неоднократно упоминает будущее в своих стихах.

Там, где пала моя юность
Вам видно пламя будущего
Вы должны понимать: сегодня я говорю
Желая рассказать всему миру
Что на свет наконец появилось искусство пророчества

События, которые сошлись воедино в Европе начала XX века, изменили смысл и времени, и пространства. Все они – одни бесчеловечные, другие наполненные обещанием – позволяли, каждое по-своему, освободиться от непосредственно близкого, от резкого различия между отсутствием и присутствием. Понятие поля, впервые введенное Фарадеем, когда он бился над проблемой – как ее традиционно принято называть – «действия на расстоянии», теперь вошло (что осталось непризнанным фактом) во все режимы планирования и вычисления, даже во многие режимы чувствования. Человеческая власть и знание поразительным образом протянулись через время и пространство. Мир как единое целое впервые превратился из абстракции в нечто

*воплотимое*.

Если Аполлинер был величайшим поэтом-кубистом, то Блез Сандрар был первым. Его стихотворение «Пасха в Нью-Йорке» (1912) оказало на Аполлинера глубокое влияние и продемонстрировало ему, до какой степени радикально можно порвать с традицией. Три важных стихотворения Сандрара того времени были все связаны с путешествиями – но с путешествиями, понимаемыми в новом смысле, по *воплотимому* земному шару. В стихотворении «Панама, или Приключения семи моих дядьев» он пишет:

> Поэзия началась сегодня
> Млечный путь у меня на шее
> Два полушария, надетые на глаза
> Полным ходом
> Поломок больше не бывает
> Будь у меня время накопить немного денег, я бы
> летал, демонстрируя высший пилотаж
> Я заказал себе билет на первый поезд
> идущий туннелем под Ла-Маншем
> Я – первый пилот, пересекший Атлантику в одиночку
> 900 миллионов

Цифра 900 миллионов, вероятно, относится к населению мира по тогдашней оценке.

Важно понимать, насколько далеко идущими в философском отношении были последствия этой перемены и почему ее можно назвать качественной. То был не просто вопрос более скоростного транспорта, быстрее идущих сообщений, более сложной научной терминологии, более крупных накоплений капитала, более обширных рынков, международных организаций и так далее. Процесс секуляризации мира был наконец-то завершен. Доводы против существования Бога помогли добиться немногого. Однако теперь человек оказался способен *распространяться* без ограничений за ближайшие пределы – он захватил территорию в пространстве и времени, где раньше предполагалось существование Бога.

«Зона», стихотворение, написанное Аполлинером под непосредственным влиянием Сандрара, содержит следующие строки:

Зеница века зрак Христов
Взгляд двадцати веков воздетый вверх
И птицей как Христос взмывает в небо век
Глазеют черти рот раскрыв из преисподней
Они еще волхвов из Иудеи помнят
Кричат не летчик он налетчик он и баста
И вьются ангелы вокруг воздушного гимнаста
Какой на небесах переполох Икар Илья-Пророк Енох
В почетном карауле сбились с ног
Но расступаются с почтеньем надлежащим
Пред иереем со святым причастьем[15]

Второе последствие касалось того, как соотносится «я» с секуляризованным миром. Между индивидуальным и общим не осталось больше какого-либо существенного разрыва. Невидимое и многослойное больше не встревало между индивидуумом и миром. Становилось все труднее и труднее думать о себе как о *помещенном* в мир. Человек стал частью мира, стал неотделим от него. В совершенно особом, новом смысле, который до сих пор лежит в основе современного сознания, человек *стал* миром, который унаследовал.

И снова это выражает Аполлинер:

Но я отныне знаю вкус вселенной
Я пьян от выпитой до дна вселенной[16]

Все прежние духовные проблемы религии и морали теперь будут все более упираться в то, как человек решает относиться к данному состоянию мира, которое он воспринимает как собственное состояние.

Теперь он может измерять свой масштаб лишь в сравнении с миром, внутри собственного сознания. Он укрупняется или уменьшается в соответствии с тем, как действует по отношению к укрупнению или уменьшению мира. Его «я», стоящее отдельно от мира, его «я», оторванное от глобального контекста мира – суммы всех существующих социальных контекстов, – есть не более чем биологическая случайность. Секуляризация мира требует расплаты, а также дает преимущество выбора, более отчетливого, чем за всю историю.

Аполлинер:

…я в то же время
и всюду а точнее я лишь начинаю быть всюду
Я предвестник далекой эпохи[17]

Стоит нескольким людям это произнести, или почувствовать, или возмечтать о том, чтобы это почувствовать (при этом нужно помнить, что мнение и чувство суть последствия многочисленных материальных событий, вторгающихся в миллионы жизней), стоит этому произойти, как возникает перспектива единства мира.

Термин «единство мира» может приобрести опасную ауру утопии – но лишь в том случае, если его считают применимым к миру как он есть в политическом смысле. *Sine qua non*[18] для единства мира – конец эксплуатации. Именно попытки отмахнуться от этого факта превращают данный термин в утопический.

Меж тем у термина есть другие значения. Начиная с 1900 года мир во многих отношениях (Декларация о правах человека, военная стратегия, средства связи и так далее) воспринимался как нечто единое. Единство мира получило признание де-факто.

Сегодня мы понимаем, что миру положено объединяться, как понимаем и то, что все люди должны обладать равными правами. Постольку, поскольку человек это отрицает или не противится отрицанию этого, он отрицает единство собственного «я». Отсюда глубокое психологическое истощение империалистических стран, отсюда упадок, неявно присутствующий в столь большой части их познания, – когда знание используется для того, чтобы отрицать знание.

В момент кубизма отрицания были не нужны. То был момент пророчества, но пророчества как основы преобразований, которые в самом деле начались.

Аполлинер:

И слышу как будет надтреснутый голос звучать
Того человека который гуляя с тобой по Европе
Будет сам в то же время в Америке[19]

*Неизвестный фотограф. Самолеты «Сопвич Кэмел» готовы к патрулированию границ. Фрагмент стереофотографии. 1914–1918 гг.*

Не хочу, чтобы создавалось впечатление, будто речь идет о периоде бьющего через край оптимизма. То был период бедности, эксплуатации, страха и отчаяния. Большинство могло заботиться лишь о средствах выживания; миллионам выжить не удалось. Но для тех, кто задавался вопросами, появились новые вдохновляющие ответы, достоверность которых словно бы гарантировала существование новых сил.

Представители социалистических движений в Европе (за исключением тех, что были в Германии, и отдельных частей профсоюзного движения в Соединенных Штатах) были убеждены, что стоят на пороге революции и что революция перерастет в мировую. Эту убежденность разделяли даже те, кто придерживался других мнений в отношении необходимых политических средств, – синдикалисты, парламентаристы, коммунисты и анархисты.

Подходила к концу определенная разновидность страдания – страдание, связанное с безнадежностью и поражением. Теперь люди верили в победу – если не для самих себя, то для будущего. Вера эта зачастую была наиболее сильной там, где условия были наихудшими. Все эксплуатируемые и угнетаемые, у кого оставались силы задаваться вопросом о смысле этой жалкой жизни, могли услышать ответ в декларациях, подобных той, что

сделал Лукени, итальянский анархист, который заколол австрийскую императрицу в 1898 году: «Недалек тот час, когда все люди как один увидят сияние нового света»; или той, что сделал Каляев в 1905-м, когда, приговоренный к казни за покушение на московского генерал-губернатора, велел суду «научиться смотреть наступающей революции прямо в глаза».

Конец был близок. Беспредельное, что до сих пор всегда напоминало людям о недостижимости их надежд, внезапно начало воодушевлять. Отправным пунктом был мир.

Члены узкого круга художников и писателей-кубистов не занимались политикой напрямую. Они не мыслили в политических терминах. И все-таки они занимались революционным преобразованием мира. Как такое было возможно? Ответ мы снова находим в исторических сроках движения кубистов. Тогда политический выбор не был существенной частью интеллектуальной целостности человека. Многие события, по мере того как они сходились воедино и подвергались соответствующим качественным переменам, казалось, несли в себе обещание преображенного мира. Это обещание было всеобъемлющим.

«Все возможно, – писал другой поэт-кубист, Андре Сальмон, – все воплотимо везде и во всем».

Империализм начал процесс объединения мира. Массовое производство сулило изобилие, которое рано или поздно воцарится повсюду. Газеты, издаваемые массовым тиражом, обещали просвещенную демократию. Аэроплан сулил воплощение в жизнь мечты Икара. Страшные противоречия, порожденные сошедшимися воедино факторами, еще не успели проявиться. Очевидны они стали в 1914 году, а Октябрьская революция 1917-го впервые привела к политическому разделению на два лагеря. Эль Лисицкий, один из великих новаторов российского революционного искусства, существовавшего до тех пор, пока его не подавили, в биографических заметках вскользь говорит о том, как момент политического выбора произрастал из условий момента кубизма:

## Фильм жизни

РОЖДЕНИЕ: Мое поколение родилось
за пару дюжин лет
до Великой Октябрьской революции.
ПРЕДКИ: Несколько столетий назад наши предки имели счастье
сделать большие открытия.
МЫ: Мы, внуки Колумба,
создаем эпоху великолепных изобретений.
Они сделали наш земной шар совсем маленьким,
однако наше
пространство расширяется,
и наше время возвышается.
СЕНСАЦИИ: Моя жизнь сопровождается
невиданными сенсациями.
Едва мне исполнилось пять лет, как мне воткнули в уши трубу эдисоновского фонографа.
Восемь лет – я в Смоленске на первом трамвае,
и все городские лошади спасаются бегством из города
от этой адской силы.
СЖАТИЕ МАТЕРИИ: Мою колыбель качала паровая машина,
и в то же время она уже отдымила ихтиозаврам.
Машины имеют в своих сытых животах полно кишок,
уже живут спрессованные черепа
динамо-машин с их электрическим мозгом.
Материя и дух прессовались в одно.
Я вижу, как сила без труб, проводов и кривошипов переносится прямо на производство, гравитация и сила тяжести
преодолены.
1918: 1918 год блеснул в Москве перед моими глазами,
как молния,
которая расколола мир
надвое.
Эта вспышка разделила наше настоящее,
как клин
между вчерашним и завтрашним.
И мой труд
вложен в то,
чтобы этот клин вошел

глубже.
Надо было выбирать – сюда или туда:
середины не было[20].

Кубизм закончился во Франции в 1914 году. С наступлением войны родилась новая разновидность страдания. Людям впервые пришлось столкнуться лицом к лицу с ужасом – не ада, проклятия, проигранной битвы, голода или чумы, но с полностью осознаваемым ужасом перед тем, что преграждает путь их собственному прогрессу. И столкнуться с этим им пришлось через осознание собственной ответственности, а не через обычную конфронтацию, как бывает, когда сходятся четко определенные враги.

Масштаб человеческих жертв и та степень иррациональности, с которой людей убеждали и склоняли к тому, чтобы они отказались от собственных интересов, заставили их поверить, будто все происходящее – дело рук непознаваемых, слепых сил. Но поскольку эти силы больше не входили в сферу религии, поскольку не было ритуала, который позволил бы их умилостивить, каждому человеку приходилось жить с ними внутри самого себя, жить как получится. В нем самом эти силы разрушали его волю и уверенность в себе.

На последней странице романа Э. М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» герой размышляет:

«Я очень спокоен. Пусть приходят месяцы и годы, – они уже ничего у меня не отнимут, они уже ничего не смогут у меня отнять. Я так одинок и так разучился ожидать чего-либо от жизни, что могу без боязни смотреть им навстречу. Жизнь, пронесшая меня сквозь эти годы, еще живет в моих руках и глазах. Я не знаю, преодолел ли я то, что мне довелось пережить. Но пока я жив, жизнь проложит себе путь, хочет того или не хочет это нечто, живущее во мне и называемое “я”»[21].

Новая разновидность страдания, которая родилась в 1914 году и существует в Западной Европе по сей день, есть страдание вывернутое наизнанку. Люди вели внутреннюю борьбу за смысл событий, идентичность, надежду. То была негативная возможность, неявно присутствовавшая в новых отношениях между «я» и миром. Жизнь, которую они изведали, становилась хаосом внутри них самих. Они терялись внутри себя.

Вместо того чтобы остановить (пусть самым простым и прямым способом) процессы, в силу которых их собственные

судьбы в точности подражали судьбам мира, они пассивно поддались новым условиям. Иными словами, мир, который так или иначе был неотделимой их частью, вернулся *в их сознании* к тому состоянию, когда старый мир был от них отделен и противостоял им; их словно бы заставляли поглощать Бога и рай с адом, а после вечно жить с этими кусками внутри. Это была поистине новая, ужасная форма страдания, совпавшая с широким использованием идеологической пропаганды в качестве оружия. Подобная пропаганда сохраняет внутри людей отжившие структуры чувствования и мышления, одновременно навязывая им новые переживания. Она превращает их в марионеток, причем основное напряжение, вызванное этой трансформацией, остается политически безобидным и в то же время непоследовательно фрустрирующим. Единственная цель подобной пропаганды – заставить людей отрицать, а затем и вовсе уйти от своего «я», которое, в противном случае, сложилось бы в результате их собственного опыта.

В «Рыжекудрой», последней поэме Аполлинера (он умер в 1918 году), его видение будущего, последовавшее за пережитой им войной, стало источником страдания в той же мере, что и надежды. Как ему примирить то, что он видел, с тем, что он некогда предвидел? С этого момента остается лишь один вид пророчеств – политические.

Мы ведь вам не враги
Мы хотим вам открыть неоглядные странные дали
Где любой кто захочет срывает расцветшую тайну
Где пылает огнянность доныне не виданных красок
Сонмы непостижимых видений
Ждущих часа чтоб довоплотиться
Нам бы только постичь доброту эту даль где
молчит тишина
Это время что мы то пришпорим то вспять повернем
Будьте к нам милосердны грехи и просчеты
простите сполна

Нынче снова неистовство лета в природе
Умерла моя юность я прежней весны не найду
Полыхающий Разум сегодня землей верховодит
<…>
Ну так смейтесь же надо мной
Смейтесь люди повсюду особенно здесь
по соседству
Я ведь столько всего вам сказать не решаюсь

Столько что вы и сами сказать мне б не дали
Ну так смилуйтесь же надо мной[22]

Теперь мы можем начать двигаться к пониманию основного парадокса кубизма. Кубизм обладал духом объективности. Отсюда спокойствие и та сравнительная анонимность, которые существовали среди художников-кубистов. Отсюда и точность технических пророчеств кубизма. Я живу в городе-спутнике, построенном за последние пять лет. Характер тех форм, что видны из моего окна, когда я пишу эти строки, можно проследить, обратившись к кубистским картинам 1911–1912 годов. И все же дух кубизма представляется нам нынче на удивление далеким и отстраненным.

Это потому, что кубисты не брали в расчет политику такой, как мы ее *с тех пор испытали на себе*. Между кубистами и их современниками – даже опытными в политическом плане – было общее: они не представляли, не предвидели степень, глубину и длительность тех страданий, которым суждено было стать неотъемлемой частью политической борьбы за воплощение в жизнь того, что к тому времени стало столь явно возможным, а с тех пор – обязательным.

Кубисты воображали преображенный мир, но не представляли сам процесс преображения.

Кубизм изменил природу взаимоотношений между изображением на полотне и реальностью, тем самым выразив новые взаимоотношения между реальностью и человеком.

Многие из писавших о кубизме отмечали, что это – веха в истории искусства, прорыв, сравнимый с тем, каким было Возрождение по отношению к средневековому искусству. Это не значит, что кубизм можно приравнять к Возрождению. Возрождение не теряло уверенности в себе около шестидесяти лет (приблизительно с 1420-го по 1480-й), а кубизм длился всего шесть. Тем не менее отправной точкой, с которой следует оценивать кубизм, является Возрождение.

В эпоху раннего Возрождения целью искусства была имитация природы. Эту точку зрения сформулировал Альберти: «Функция художника – передавать с помощью линий и красок, на данной доске или стене, видимую поверхность всякого тела, так, чтобы на определенном расстоянии и с определенной точки она выглядела рельефной и в точности подобной самому телу»[23].

Разумеется, все было не так просто. Существовали математические проблемы линейной перспективы, которые

решил сам Альберти. Существовал вопрос выбора – в том смысле, что художник, желая отдать природе должное, сознательно изображал то, что характерно для природы в лучших ее проявлениях.

И все-таки отношение художника к природе было сравнимо с отношением к ней ученого. Подобно ученому, художник применял разум и определенный метод к изучению мира. Он наблюдал и упорядочивал свои открытия. Впоследствии параллели между двумя дисциплинами продемонстрировал Леонардо.

Метафорической моделью для живописи – хотя в последующие столетия ее зачастую применяли куда менее точно – в то время было зеркало. Альберти упоминает Нарцисса, увидевшего свое отражение в воде, в качестве примера первого живописца. Зеркало отражает внешний вид природы и одновременно передает этот вид в распоряжение человеку.

Реконструировать идеи прошлого чрезвычайно трудно. В свете менее отдаленных событий и вопросов, которые они подняли, мы, как правило, сглаживаем двусмысленности, возможно, существовавшие до того, как эти вопросы сложились. Например, в эпоху Раннего Возрождения гуманистические взгляды легко сочетались со средневековыми христианскими. Человек сравнялся с Богом, однако оба сохранили свое традиционное положение. Арнольд Хаузер пишет о Раннем Возрождении так: «Место, занимаемое Богом, было центром, вокруг которого вращались небесные сферы, Земля была центром материальной вселенной, а сам человек – самодостаточным микрокосмом, вокруг которого, можно сказать, вращалась вся природа, совсем как небесные тела вращались вокруг этой неподвижной звезды – Земли»[24].

Таким образом, человек способен был наблюдать окружающую его природу со всех сторон и совершенствоваться – с помощью как наблюдаемого, так и собственной способности наблюдать. У него не было необходимости принимать во внимание то, что он, по сути, часть этой природы. *Человек был глазом, для которого реальность сделалась видимой* – глазом идеальным, глазом, расположенным на наблюдательном пункте, откуда открывалась перспектива Возрождения. Величие этого человеческого глаза крылось в его способности отражать и удерживать, подобно зеркалу, то, что есть.

Коперниканская революция, протестантизм, контрреформация разрушили позицию Возрождения. С этим разрушением родилась современная субъективность. Художник становится тем, кто изначально занят творением. Место природы

как того, что вызывает удивление, занял его собственный гений. Богоподобным его делает именно дар этого гения, его «дух», его «благодать». В то же время равенство между человеком и Богом полностью разрушается. Тайна входит в искусство, чтобы подчеркнуть это неравенство. Столетие спустя после заявления Альберти о том, что искусство и наука – схожие виды деятельности, Микеланджело говорит – но уже не об имитации природы, а об имитации Христа: «Для того чтобы в некоторой степени воспроизвести почитаемый образ Господа, недостаточно быть живописцем, великим и умелым мастером; я полагаю, что надо помимо того вести безупречную жизнь, если возможно – жизнь святого, с тем чтобы Святой Дух мог вдохновить тебя на понимание»[25].

Попытайся мы проследить историю искусства начиная с Микеланджело – маньеризм, барокко, классицизм XVII–XVIII веков, – это увело бы нас слишком далеко от избранной темы. Для наших целей важно то, что в период от Микеланджело до Французской революции метафорическим образцом для живописи выступает театральная сцена. Может показаться неправдоподобным, что один и тот же образец действует и для такого визионера как Эль Греко, и для стоика Пуссена (он действительно писал с театральных декораций, которые делал сам), и для буржуазного моралиста вроде Шардена. И все-таки художников тех двух столетий объединял общий им всем принцип. Для них сила искусства крылась в его *искусственности*. Иными словами, их интересовало построение исчерпывающих моделей истины, какую невозможно встретить в самой жизни в столь экстатической, недвусмысленной, совершенной и осмысленной форме.

Живопись сделалась схематическим искусством. Теперь задачей живописца было уже не изображение или имитация существующего, целью становится обобщение опыта. Теперь природа – то, что человек должен из себя исторгнуть. На художника ложится ответственность не просто за средства передачи истины, но еще и за саму истину. Живопись из естественно-научной дисциплины превращается в раздел моральных наук.

Зритель в театре сталкивается с событиями, последствия которых ему ничем не грозят; они могут оказать на него эмоциональное или моральное воздействие, однако он физически отстранен, защищен, отделен от того, что происходит перед его глазами. То, что происходит, искусственно. Теперь в качестве природы выступает как раз *человек* – а не произведение искусства. А если ему одновременно следует воссоздать себя из себя самого,

то в этом находит выражение противоречие разделения сущего, которое господствовало – как провидчески, так и фактически – на всем протяжении этих двух столетий.

Руссо, Кант и Французская революция – или, точнее, все события, стоявшие за мыслью философов и действиями революции, – сделали невозможной дальнейшую веру в рукотворный порядок, противостоящий естественному хаосу. Метафорическая модель снова сменилась, и новая модель опять используется на протяжении длительного периода, несмотря на радикальные изменения стиля. Эта новая модель – модель *личного счета*. Природа теперь уже совсем не то, что позволяет художнику самоутвердиться и добиться совершенства в ходе ее познания. Не привлекает больше художника и создание «искусственных» образцов, поскольку последние теперь целиком зависят от общепринятого понимания бесспорных моральных ценностей.

Природа – то, что он видит *сквозь призму* своего опыта. Таким образом, во всем искусстве XIX века – от «олицетворения» романтиков до «оптики» импрессионистов – присутствует заметная путаница в отношении того, где кончается опыт художника и начинается природа. Личный счет художника – его попытка сделать свой опыт таким же реальным, как природа, до которой он никак не может дотянуться, посредством сообщения о нем другим. Немалые страдания, свойственные большинству художников XIX века, про истекали из этого противоречия: поскольку они были отлучены от природы, им требовалось представлять другим в качестве природы *самих себя*.

Речь как пересказ опыта и средство превращать его в реальность чрезвычайно занимала романтиков. Отсюда их постоянные аналогии между живописью и поэзией. Жерико, чей «Плот “Медузы”» стал первой, изображавшей современное событие картиной, намеренно основанной на рассказах очевидцев, писал в 1821-м: «Как бы мне хотелось суметь показать нашим лучшим художникам несколько портретов, на которых природа изображена столь правдоподобно и где непринужденность позы столь превосходна, что про них можно, по сути, сказать, что им недостает лишь силы речи»[26].

В 1859-м Делакруа писал: «Я сотню раз говорил себе, что живопись – вернее, тот физический предмет, что называется живописью, – не более чем предлог, мостик между сознанием художника и сознанием зрителя»[27].

Для Коро опыт был штукой куда менее яркой и куда более скромной, нежели для романтиков. И все-таки он подчеркивал, как важно для искусства все личное и то, что к нему относится. В

1856 году он писал: «Реальность – одна составляющая искусства; дополняет его чувство. <…> Очутившись перед любым местом, любым предметом, отдайтесь своему первому впечатлению. Если вы уже испытали на себе прикосновение чувства, вы донесете его искренность до других»[28].

Золя, одним из первых вставший на сторону импрессионистов, определял произведение искусства как «уголок природы, увиденный через темперамент». Это определение применимо ко всему XIX столетию, в нем содержится еще один способ описать ту же метафорическую модель.

Моне был самым глубоким теоретиком среди импрессионистов, а также сильнее других стремился прорваться через свойственный его веку барьер субъективности. Для него (по крайней мере на теоретическом уровне) роль собственного темперамента была сведена к процессу восприятия как таковому. Моне говорит о «тесном слиянии» с природой. Однако результатом этого слияния, каким бы гармоничным оно ни было, является ощущение бессилия – а это подразумевает, что художник, лишившись своей субъективности, ничем не может ее заменить. Природа теперь уже не поле для исследований, она превратилась в порази тельную силу. Так или иначе, в XIX веке столкновение художника с природой – неравная схватка. Верх берет либо человеческое сердце, либо величие природы. Моне писал:

«Я пишу вот уже полвека, скоро мне минет шестьдесят девять, однако моя чувствительность отнюдь не уменьшается – напротив, заостряется с возрастом. Пока контакт с внешним миром способен поддерживать жар моего любопытства, а рука моя остается быстрой и верной служанкой моего восприятия, мне нечего страшиться старости. У меня нет иных желаний, кроме тесного слияния с природой, я не прошу иной судьбы, кроме той, чтобы (согласно Гёте) вся моя работа и жизнь прошли в гармонии с ее законами. Рядом с ее величием, ее силой и безнравственностью человеческое существо выглядит лишь жалким атомом».

Я прекрасно понимаю, что данный краткий обзор носит весьма схематический характер. Разве Делакруа в некотором смысле не переходная фигура, стоящая на границе восемнадцатого и девятнадцатого столетий? И разве Рафаэль не был еще одной переходной фигурой, грозящей спутать столь нехитрые категории? Однако данной схемы вполне достаточно, чтобы помочь нам оценить природу перемен, воплотившихся в

кубизме.

Метафорическая модель кубизма – *диаграмма*: диаграмма как наглядная, символическая репрезентация невидимых процессов, сил, структур. Диаграмма не обязательно должна быть лишена всяких признаков похожести на реальные явления; однако и с этими признаками похожести будут обращаться символически как со *знаками*, а не как с имитациями или попытками воссоздания.

Модель *диаграммы* отличается от модели *зеркала* тем, что она подразумевает интерес к тому, что не является самоочевидным. Она отличается от модели *театральной сцены* тем, что не обязана сосредоточиваться на кульминационных моментах, будучи способна демонстрировать непрерывное действие. Она отличается от модели *личного счета* тем, что нацелена на всеобщую истину.

Художники Возрождения имитировали природу. Маньеристы и классицисты реконструировали образчики природы для того, чтобы природу превзойти. Художники XIX века испытывали природу на собственном опыте. Кубисты поняли, что их знание о природе было частью самой природы.

Гейзенберг говорит от лица современной физики: «Естественные науки не просто описывают и разъясняют природу; они – часть взаимодействия природы и нас самих; они описывают природу как нечто открытое нашему способу задавать вопросы»[29].

То же и в искусстве – лобовой подход к природе потерял адекватность.

Как выражается имитация новых взаимоотношений между человеком и природой у кубистов?

1. Через использование пространства

Кубизм разорвал иллюзионистское трехмерное пространство, существовавшее в живописи со времен Возрождения. Он его не уничтожил. И не приглушил – как сделали школы Гогена и Понт-Авенская. Он разорвал его непрерывность. На кубистском полотне пространство существует в том смысле, что на нем одна форма находится позади другой. Однако соотношение между любыми двумя формами – в отличие от того, что происходит с иллюзионистским пространством, – не устанавливает правила для всех пространственных соотношений между всеми формами, изображенными на картине. Это возможно без кошмарной деформации пространства, поскольку двумерная поверхность картины всегда присутствует в качестве арбитра, того, кто

разрешает споры. Поверхность картины на кубистском полотне выполняет роль константы, которая дает нам возможность оценить переменные. Всякий раз когда наше воображение попадает в проблематичные пространства, проходит через взаимосвязи кубистского полотна и возвращается, мы обнаруживаем, что наш взгляд опять останавливается на поверхности картины, вновь осознав, что это – двумерные фигуры на двумерной доске или холсте.

Вот почему, когда смотришь на кубистское произведение, невозможно *сталкиваться лицом к лицу* с предметами или формами. Не только из-за присутствия множества точек зрения (когда, например, вид стола сверху сочетается с видом того же стола снизу и сбоку), но еще и потому, что изображенные формы никогда не представляются как единое целое. Единым целым является поверхность картины, которая становится *источником и суммой всего, что ты видишь*. Точка схода в ренессансной перспективе, неподвижная, лежащая вне полотна, но притягивающая к себе все, что на нем находится, превратилась в поле зрения, которое и есть сама картина.

На то, чтобы дойти до этого небывалого превращения, у Пикассо с Браком ушло три года. В большинстве их картин, написанных с 1907-го по 1910-й, все еще присутствуют компромиссы с пространством, свойственные Возрождению. В результате деформируется сам предмет изображения. Фигура или пейзаж превращаются в конструкцию – сравните это с ситуацией, когда конструкция есть картина, цель которой – выражать взаимоотношения между зрителем и изображенным предметом[30].

После 1910 года все отсылки к внешнему виду выполняются в качестве знаков на поверхности полотна. Кружок вместо бутылочного горлышка, ромб вместо глаза, буквы вместо газеты, элемент спирали вместо завитка скрипки и так далее. Продолжением того же принципа стал коллаж. Часть настоящей поверхности предмета или ее имитации приклеивается к поверхности картины в качестве знака, который указывает на внешний вид предмета, но не имитирует его. Немного позже эти элементы коллажа были заимствованы живописцами, так что они, например, стали указывать на губы или виноградную гроздь с помощью рисунка, «притворяясь», будто тот сделан на куске белой бумаги, приклеенном к поверхности картины.

2. Через подход к форме

Именно отсюда кубизм получил свое название. Про кубистов говорили, что они пишут все с помощью *кубов*. Позже это связали

с замечанием Сезанна: «Подходите к природе с помощью цилиндра, сферы, конуса, используя все в нужной перспективе». Отсюда и пошло неверное понимание – которому, надо сказать, способствовало множество запутанных утверждений, сделанных кое-кем из второго эшелона самих кубистов.

Неверное понимание состоит в том, что кубисты стремились к упрощению – ради самого упрощения. Если взглянуть на некоторые работы Пикассо и Брака 1908 года, это может показаться правдой. Прежде чем прийти к своему новому видению, им пришлось отринуть традиционную сложность. Однако конечной их целью было прийти к более сложному образу реальности, нежели все, что когда-либо пытались создать в живописи до них.

Чтобы оценить это, мы должны отказаться от привычки, вырабатывавшейся веками, – привычки смотреть на всякий предмет или тело так, будто это нечто завершенное, стоящее отдельно от других в силу своей завершенности. Кубистов занимало взаимодействие между предметами.

Они свели формы к комбинации кубов, конусов, цилиндров, а позже – к расположенным в том или ином порядке, плоско выписанным граням или плоскостям с острыми краями, так что элементы одной формы стало возможно заменить элементами другой, будь то холм, женщина, скрипка, графин, стол или рука. Таким образом, в противовес собственной разрывности пространства кубисты создали непрерывность структуры. И все-таки, если мы и говорим о кубистской разрывности пространства, то лишь для того, чтобы подчеркнуть разницу между нею и линейной перспективой, принятой в искусстве Возрождения.

*Неизвестный фотограф. Человеческие останки на «ничьей земле», Франция. Фрагмент стереофотографии. 1914–1918 гг.*

Пространство – элемент непрерывной цепи разворачивающихся событий. Оно само по себе – событие, сравнимое с другими. Оно не просто вместилище. Именно это демонстрируют нам шедевры кубистов. Пространство между предметами – часть той же структуры, что и сами предметы. Идея формы попросту перевернута: так, например, макушка – элемент выпуклый, а прилегающее к ней пространство, не заполненное ею, – элемент вогнутый.

Кубисты подарили искусству возможность обнажать процессы вместо статичных единиц. Содержание их искусства – в разнообразных режимах взаимодействия: взаимодействия между различными аспектами одного и того же события, между пространством пустым и заполненным, между структурой и движением, между видящим и видимым.

Вопрос, который должна вызывать кубистская картина, не «Верно ли это?» или «Искренне ли это?», но «Есть ли у этого продолжение?».

В наши дни легко увидеть, что со времен кубизма живопись даже в отсутствие прямого влияния кубизма становилась все более и более схематической; таким примером является сюрреализм. Эдди Вольфрам писал в статье о Фрэнсисе Бэконе: «Живопись в наши дни играет роль концептуальной деятельности, понимаемой в философском смысле, а предмет искусства лишь выполняет функцию знака, отсылающего к осязаемой реальности»[31].

В этом отчасти и состояло пророчество кубизма. Но лишь отчасти. В определение Вольфрама столь же легко вписывается византийское искусство. Чтобы понять пророчество кубизма целиком, мы должны исследовать содержание этого искусства.

Кубистское полотно – например, «Бутылка и стаканы» Пикассо (1911) – двумерно постольку, поскольку глаз смотрящего снова и снова возвращается к поверхности картины. Мы начинаем с поверхности, движемся за последовательностью форм, ведущей в картину, а потом внезапно опять возвращаемся к поверхности и выгружаем на нее наши только что приобретенные знания, прежде чем предпринять новую вылазку. Вот почему я называю поверхность кубистской картины источником и суммой всего, что мы на ней видим. В подобной двумерности нет ничего декоративного, она не является только лишь площадкой, дающей возможность размещать бок о бок разрозненные образы, – как это происходит в более позднем неодадаистском искусстве или поп-арте. Мы начинаем с поверхности, но поскольку все на картине отсылает обратно к ней же, мы начинаем с вывода. Затем мы ищем – не объяснения, как бывает, когда перед нами предстает образ с одним доминирующим значением (смеющийся человек, гора, лежащая обнаженная), но некоего понимания конфигурации событий, взаимодействие которых – тот вывод, с которого мы начали. Когда мы «выгружаем на поверхность картины наши только что приобретенные знания», мы, по сути, находим знак для обозначения того, что мы только что обнаружили, – знак, который присутствовал там всегда, только прежде мы не умели его прочесть.

Чтобы пояснить эту мысль, стоит сравнить кубистское полотно с любой картиной, написанной в традиции Возрождения. Возьмем, к примеру, «Мученичество св. Себастиана» работы Поллайоло. Стоя перед картиной Поллайоло, зритель завершает ее. Именно зритель делает выводы и догадывается обо всем, кроме эстетических соотношений между частями предоставленного ему свидетельства: лучниками, мучеником, раскинувшейся позади равниной и так далее. Именно зритель

через свое прочтение изображенного придает законченность единству смысла. Произведение ему предъявлено. Возникает чувство, будто святой Себастиан принял мученичество едва ли не для того, чтобы зритель получил возможность истолковать эту картину. Сложность форм и масштаб изображенного пространства подчеркивают ощущение достигнутого, схваченного.

Кубистская картина предполагает, что вывод и связи – нечто данное. Они – то, из чего картина сделана. Они – ее содержание. Зрителю нужно найти свое место *внутри* этого содержания, в то время как сложность форм и «разрывность» пространства напоминают ему, что вид, открывающийся ему с этого места, всегда будет неполным.

Подобное содержание и его действие были пророческими, так как совпали с новым научным взглядом на природу, который отверг обычную причинно-следственную связь и единую неизменную точку зрения, откуда видно все.

Гейзенберг пишет:

«Можно сказать, что человеческая способность понимать в некотором смысле, возможно, неограниченна. Однако существующие научные понятия всегда охватывают лишь очень ограниченную часть реальности, остальное же – то, что еще не понято, – бесконечно. Всякий раз когда мы движемся от известного к неизвестному, мы можем надеяться, что поймем его, однако нам, возможно, одновременно придется выучить новый смысл слова “понимание”»[32].

Данное понятие подразумевает под собой изменения в методологии исследований и изобретений. Физиолог У. Грей Уолтер пишет:

«Классическая физиология, как мы уже видели, допускала в своих уравнениях одну-единственную неизвестную величину – в каждом эксперименте в данный конкретный момент можно было исследовать лишь одну вещь. <…> Мы не можем извлекать одну независимую переменную, как было принято у классиков; мы должны постоянно работать со взаимодействием многих неизвестных переменных. <…> На практике это означает, что необходимо одновременно проводить не одно наблюдение, а множество – как можно большее количество, – при этом сравнивая их друг с другом; кроме того, следует при всякой возможности использовать простую известную переменную для того, чтобы изменять несколько сложных неизвестных, так, чтобы можно было изучать направления их развития и

взаимозависимость»[33].

Лучшие произведения кубизма, написанные в 1910-м, 1911-м и 1912-м, были последовательными и точными моделями вышеописанного метода поиска и тестирования. Иными словами, они заставляют чувства и воображение зрителя рассчитывать, опускать, подвергать сомнению и делать выводы в соответствии со схемой, очень похожей на ту, что входит в научные наблюдения. Разница между ними – вопрос того, к чему они обращаются. Поскольку акт смотрения на картину требует гораздо меньшей сосредоточенности, картина может обращаться к более широким и разнообразным областям опыта, накопленного зрителем. Искусство связано с памятью; эксперимент связан с предвидением.

За пределами современной лаборатории необходимость постоянно приспосабливаться к предстающим перед тобой целостностям – а не инвентаризировать или придавать вещам трансцедентальный смысл, как бывает, когда стоишь перед Поллайоло, – является приметой опыта современной жизни, которая влияет на всех посредством СМИ и современных систем коммуникации.

Маршалл Маклюэн склонен к безумным преувеличениям, однако некоторые истины он излагает ясно:

«В эпоху электричества, когда наша центральная нервная система, технологически расширившись вовне, вовлекает нас в жизнь всего человечества и вживляет в нас весь человеческий род, мы вынуждены глубоко участвовать в последствиях каждого действия. <…> Стремление нашего времени к цельности, эмпатии и глубине осознания – естественное дополнение к электрической технологии. Эпоха механической индустрии, которая нам предшествовала, считала естественным способом самовыражения страстное утверждение частного взгляда. <…> Примета нашего времени – отвращение к насаждаемым образцам. Мы вдруг обнаруживаем в себе страстное желание, чтобы вещи и люди проявляли себя во всей полноте»[34].

Кубисты первыми среди художников попытались писать единое целое, а не скопление предметов.

* * *

Должен снова подчеркнуть, что кубисты не ведали обо всей

гамме смыслов, которые мы сейчас приписываем их искусству. Пикассо, Брак, Леже хранили молчание, поскольку осознавали, что, возможно, делают нечто выходящее за пределы своего понимания. Менее великие кубисты обычно полагали, что разрыв с традицией освободил их от пут внешнего сходства, тем самым дав им возможность заниматься некой духовной сущностью. Мысль о том, что их искусство совпало с последствиями определенных новых достижений науки и техники обсуждалась, но так и не была доведена до конца. Нет никаких свидетельств того, что они отдавали себе отчет в тех по-настоящему фундаментальных переменах, что произошли в мире. Именно по этим причинам я постоянно говорю о том, что они *намекали* на преображенный мир, – все сводилось к этому, не более.

Точные даты, когда кубизм достиг своих вершин, объяснить невозможно. Почему это произошло с 1910-го по 1912-й, а не с 1905-го по 1907-й? Невозможно объяснить и то, почему именно некоторые художники пришли к совершенно другому видению мира в одно и то же время – художники весьма разные, от Боннара до Дюшана и де Кирико. Чтобы это объяснить, нам необходимо было бы узнать *невероятное* количество фактов об отдельно взятом индивидуальном развитии каждого из них. (В этой невозможности – которая является абсолютной – кроется наша свобода от детерминизма.)

Нам приходится работать с частичными объяснениями. Располагая преимуществом шестидесятилетнего опыта, оглядываясь назад, я понимаю, что те взаимосвязи между кубизмом и другими историческими событиями, которые я попытался установить, представляются мне неоспоримыми. Точный путь, которому следовали эти связи, остается неизвестным. Они ничего не сообщают нам о намерениях художников; они не объясняют, почему именно кубизм состоялся таким образом, каким состоялся, – однако они помогают раскрыть наиболее широкое из всех возможных значений кубизма, важное и по сей день.

Еще две оговорки. Поскольку кубизм представлял собой столь фундаментальную революцию в истории искусства, мне пришлось говорить о нем, словно о чистой теории. Лишь таким образом можно было ясно обозначить его революционное содержание. Естественно, кубизм чистой теорией не был. Он был далек от чего-либо столь аккуратного, последовательного, сжатого. Существуют кубистские картины, полные непоследовательностей, замечательной, ничем не обусловленной нежности, беспорядочного возбуждения. Начало видится нам в свете

выводов, которые оно предполагало. Но то было лишь начало, причем оборванное до срока.

Несмотря на все свое понимание несостоятельности внешнего сходства и прямого взгляда на природу, кубисты пользовались внешним видом как способом отсылки к природе. В водовороте новых конструкций они демонстрируют свою связь с событиями, подтолкнувшими их к созданию картин, в простых, прямо-таки наивных отсылках: к трубке, торчащей изо рта модели, к виноградной грозди, к вазе с фруктами или названию ежедневной газеты. Даже в некоторых наиболее «герметичных» полотнах – например, в «*Le Portugais*» Брака – можно найти натуралистические аллюзии на подробности внешнего вида предмета, скажем, пуговицы на куртке музыканта, погребенные внутри конструкции в целости и сохранности. От подобных аллюзий удалось полностью избавиться лишь в очень немногих работах – например, в *«Le Module»* Пикассо (1912).

Трудности носили, вероятно, характер как интеллектуальный, так и сентиментальный. Натуралистические аллюзии казались необходимыми для того, чтобы дать меру, с помощью которой можно будет судить о трансформациях вещей. Возможно также и другое: кубисты неохотно расставались с идеей внешнего сходства, поскольку подозревали, что оно навсегда утратило свою роль в искусстве. Подробности вносятся в полотно и скрываются, словно памятные детали.

Вторая оговорка касается социального содержания кубизма – или, точнее, его отсутствия. От кубистской картины невозможно ожидать социального содержания того же рода, что мы находим у Брейгеля или Курбе. СМИ и появление новых видов публики кардинальным образом изменили социальную роль изобразительного искусства. Однако факт остается фактом: кубистов – пока длился момент кубизма – не волновали личные человеческие и социальные смыслы того, чем они занимались. Полагаю, это потому, что им приходилось упрощать. Проблема, стоявшая перед ними, была до того сложной, что все их внимание было поглощено тем, как ее сформулировать и попытаться решить. Будучи носителями нового, они хотели проводить свои эксперименты в условиях как можно более простых; как следствие, в качестве темы они брали все, что было под рукой, и предъявляли к этому минимальные требования. Содержание этих работ – взаимоотношения между видящим и видимым. Эти взаимоотношения возможны лишь тогда, когда видящий попадает в точно определенную историческую, экономическую и социальную ситуацию. Иначе они теряют смысл. Они не иллюстрируют человеческую или социальную ситуацию, они ее

провозглашают.

Я говорил о значении кубизма, важном и по сей день. Это значение в некоторой степени менялось – и еще будет меняться в соответствии с требованиями настоящего. Те координаты, что мы считываем с помощью кубизма, варьируются в зависимости от нашего местоположения. Как понимают кубизм сегодня?

Звучат все более и более настойчивые заявления о том, что «современная традиция» берет начало от Жарри, Дюшана и дадаистов. Это придает законные основания новым течениям вроде неодадаизма, саморазрушающегося искусства, хеппенингов и тому подобных вещей. Данное заявление подразумевает следующее: то, что отделяет типичное искусство XX столетия от искусства всех предшествующих веков, – это его одобрение всяческого абсурда, его отчаяние в социальном плане, его крайняя субъективность и навязанная ему зависимость от экзистенциального опыта.

Ханс Арп, один из родоначальников дадаизма, писал: «Возрождение научило людей высокомерию, с которым они стремятся к возвышению собственного разума. Нынешние времена, с их наукой и техникой, обратили людей к мегаломании. Путаница, свойственная нашей эпохе, проистекает из этой переоценки разума».

В другом месте у Арпа читаем: «Закон случая, который охватывает все остальные законы и столь же непостижим для нас, сколь и глубины, из которых возникает жизнь, можно познать лишь полностью сдавшись на милость бессознательного»[35].

Сегодня заявления Арпа повторяются всеми современными апологетами эпатажного искусства, с небольшими изменениями в лексике. (Слово «эпатажный» я использую с описательными целями, а не в осуждающем смысле.)

Оглядываясь назад, к той же традиции можно приписать сюрреалистов, Пикассо, де Кирико, Миро, Клее, Дюбюффе, абстрактных экспрессионистов и многих других. Речь о традиции, чья цель – выманить у мира его дешевые триумфы и раскрыть его страдания.

Пример кубизма заставляет нас признать, что это – односторонняя интерпретация истории. У эпатажного искусства множество предшественников. В периоды сомнений и перемен большинство художников тяготели к фантастическому, не управляемому и ужасному. Сильные крайности, свойственные современным художникам, есть результат того, что у них нет постоянной социальной роли; в какой-то степени они способны создавать ее для себя сами. Однако у духа кубизма имеются

прецеденты в истории других видов занятий: еретические религии, алхимия, ведьмовство и так далее.

Настоящий разрыв с традицией (или настоящая реформация этой традиции) возник с появлением самого кубизма. Современная традиция, основанная на установлении качественно новых взаимоотношений между человеком и миром, началась не с отчаяния, но с утверждения.

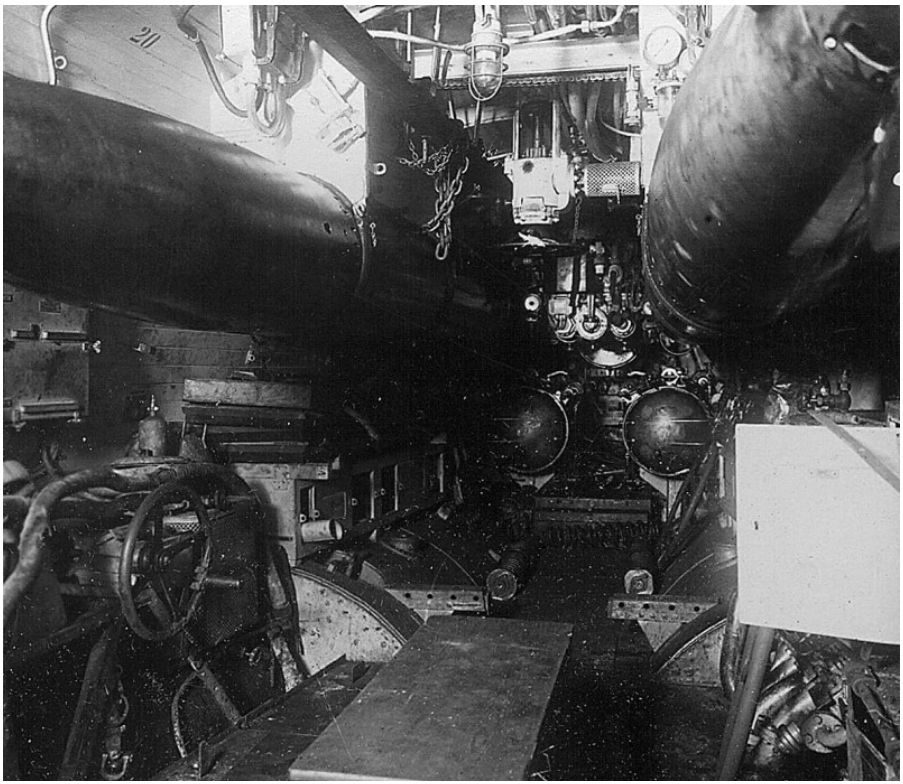
Доказательство того, что в этом была объективная роль кубизма, заключается в том факте, что он, как бы ни отвергали его дух, поставлял всем последовавшим течениям первичные средства освобождения. Иными словами, он воссоздал синтаксис искусства – так, что стало возможно включить в него опыт современности. Предположение, что произведение искусства – новый объект, а не просто воплощение некой темы; структурная композиция, направленная на то, чтобы признать сосуществование различных режимов пространства и времени; включение в произведение искусства внешних объектов; смещение форм с целью обнажить движение или перемены; сочетание различных способов сообщения, прежде противостоящих друг другу; схематическое использование внешнего вида – вот революционные изобретения кубизма.

Было бы глупо недооценивать достижения посткубистского искусства. Тем не менее справедливо будет сказать, что в целом искусство посткубистского периода является беспокойным и крайне субъективным. От чего, со всей очевидностью должен уберечь нас кубизм, так это от вывода, что беспокойство и крайняя субъективность составляют природу современного искусства. Они составляют природу искусства в период крайней идеологической неразберихи и обращенной вовнутрь политической фрустрации.

В течение первого десятилетия XX века преображенный мир сделался теоретически вероятным; появилась возможность распознать существование необходимых сил перемен. Кубизм был искусством, которое отражало возможность этого преображенного мира и порожденную этим уверенность. Таким образом, в некотором смысле он был наиболее современным – а кроме того, наиболее сложным в философском отношении – из всех когда-либо существовавших искусств.

Видение, свойственное моменту кубизма, по-прежнему совпадает с тем, что технически возможно. И все-таки три четверти мира все еще живут впроголодь, а предсказуемый рост населения земного шара превышает рост производства продуктов питания. Меж тем миллионы привилегированных – заложники собственного чувства растущей беспомощности.

Политическая борьба будет колоссальной по своему размаху и продолжительности. Преображенный мир явится не таким, как его представляли себе кубисты. Он родится из истории более долгой и более ужасающей. Конца нынешнему периоду политического движения вспять, голода и эксплуатации сегодня не видно. Однако момент кубизма напоминает: если нам суждено стать представителями своего века – а не просто его пассивными созданиями, – стремление достигнуть этого конца должно неизменно присутствовать в нашем сознании и решениях.



*Неизвестный фотограф. Передний отсек подводной лодки U-135. Фрагмент стереофотографии. 1914–1918 гг.*

Момент, когда начинается музыкальное произведение, дает ключ к пониманию природы всего искусства. Противоречивость этого момента – по сравнению с неизмеримой, невоспринимаемой тишиной, ему предшествующей, – и есть секрет искусства. Каково значение этой противоречивости и сопутствующего ей шока? Его следует искать в различии меду настоящим и желаемым. Все искусство – попытка это различие определить и лишить его статуса *естественности*.

Долгое время считалось, что искусство – имитация и

воспевание природы. Непонимание возникло потому, что само понятие природы было проекцией желаемого. Теперь, когда мы очистили свои взгляды на природу, мы видим, что искусство есть выражение нашего ощущения неуместности всего данного – которое мы не обязаны принимать с благодарностью. Искусство – посредник, связывающий нашу удачу и наше разочарование. Иногда оно достигает кромешного ужаса. Иногда придает ценность и смысл эфемерному. Иногда описывает желаемое.

Таким образом, искусство, сколько бы свободы или анархии ни было в его способе выражения, всегда есть призыв к контролю более высокого порядка и пример преимуществ подобного контроля, возникающий в искусственных рамках «медиума». Все теории о вдохновении художника представляют собой лишь отражение того воздействия, которое оказывают на нас его произведения. Единственное вдохновение, которое на самом деле существует – то, что намекает на наш собственный потенциал. Вдохновение – зеркальное отображение истории; благодаря ему мы способны увидеть собственное прошлое, одновременно стоя к нему спиной. А это именно то, что происходит в момент, когда начинается музыкальное произведение. Мы внезапно осознаем, что прежде стояла тишина, – осознаем в тот самый момент, когда наше внимание сосредоточено на идущих за тишиной последовательностях звуков, в которых и заключено желаемое.

Момент кубизма был таким началом, определившим до сих пор не сбывшиеся желания.

*1969*

# Природа массовых демонстраций

Семьдесят три года назад (6 мая 1898 года) в центре Милана состоялась массовая демонстрация рабочих, мужчин и женщин. События, которые к ней привели, включают в себя историю слишком длинную, чтобы рассказывать о ней здесь. Демонстрацию атаковали и разогнали войска под командованием генерала Беккариса. В полдень на толпу ринулась кавалерия, безоружные рабочие попытались возвести баррикады, было объявлено военное положение, и в течение трех дней войска сражались с безоружными.

По официальным данным было убито сто рабочих, ранено четыреста пятьдесят. По случайности от руки солдата погиб один полицейский. Среди военных жертв не было. (Спустя два года Умберто I убили за то, что после расправы он публично поздравил генерала Беккариса, «миланского мясника».)

Я пытаюсь разобраться в некоторых аспектах демонстрации 6 мая, находясь на корсо Венеция, поскольку пишу одну вещь. В процессе я пришел к нескольким выводам о демонстрациях, которые, возможно, окажутся применимы в более широком смысле.

*Неизвестный фотограф. Первомайская демонстрация на Красной площади. 1920-е гг.*

Массовые демонстрации не следует путать с бунтами или революционными восстаниями, хотя при определенных (очень редко складывающихся) обстоятельствах они могут превратиться и в те, и в другие. Бунт обычно преследует сиюминутные цели (сиюминутная природа соответствует отчаянию, которое они выражают): захватить продовольствие, освободить заключенных, разрушить собственность. Цели революционного восстания долгосрочны и охватывают широкий круг вопросов; результатом их достижения является захват государственной власти. У демонстрации же цели символические – здесь сила скорее *демонстрируется*, нежели используется.

Люди в большом количестве собираются в заметном, заранее объявленном публичном месте. Они практически безоружны. (В случае 6 мая 1898 года – совершенно безоружны.) Они представляют собой мишень для репрессивных сил, служащих государственной власти, против чьей политики они протестуют.

Теоретически говоря, демонстрации предназначены для того, чтобы показать силу общественного мнения или чувства. Теоретически говоря, они взывают к демократическому сознанию государства. Но тут предполагается такое сознание, которое почти наверняка не существует.

Если государственная власть открыта демократическому влиянию, демонстрация вряд ли будет необходима; если нет, на власть вряд ли подействует ничем не подкрепленная демонстрация силы, которая не несет никакой реальной угрозы. (Демонстрация в поддержку уже установившейся *альтернативной* государственной власти – как в 1860-м, когда Гарибальди вошел в Неаполь, – случай особый, она может вызвать немедленный эффект.)

Демонстрации проводились и до того, как был признан, даже номинально, принцип демократии. Масштабные демонстрации чартистов были частью борьбы за то, чтобы добиться этого признания. Толпы, собравшиеся в 1905 году в Санкт-Петербурге, чтобы вручить царю свою петицию, взывали к безжалостной власти абсолютной монархии (и представляли собой мишень для нее). В результате – как и в сотнях других случаев, произошедших по всей Европе, – демонстрантов расстреливали.

Подлинная функция демонстраций, по-видимому, состоит не в том, чтобы хоть в мало-мальски существенной степени убедить в чем-то установившуюся государственную власть. Подобная цель – лишь удобная рационализация.

Истина в том, что массовые демонстрации – репетиции революций: не стратегические или даже тактические, но такие, в

ходе которых формируется революционное сознание. Между репетициями и настоящим выступлением может пройти очень долгое время; качество их – глубина осознания, которое вырабатывается в их ходе, – может сильно разниться от случая к случаю; однако всякую демонстрацию, которой недостает элемента репетиции, можно описать, скорее, как официально поощряемый публичный спектакль.

Демонстрация, сколько бы спонтанности в ней ни содержалось, есть событие созданное, которое случайным образом отделяется от обычной жизни. Ее ценность есть результат ее искусственности, ибо в ней кроются пророческие, связанные с репетицией возможности.

Массовая демонстрация отличается от любых других массовых скоплений народа, поскольку тут люди публично собираются для того, чтобы сыграть самостоятельно избранную новую роль, а не выразить свое отношение к старой; в этом отношении демонстрация не похожа ни на собрание трудящихся на рабочем месте (любое, даже когда оно связано с забастовкой), ни на сборище зрителей. Это – собрание, где данность ставится под вопрос уже в силу самого факта сходки.

Государственная власть обычно лжет, сообщая о количестве участников демонстраций. Однако эта ложь погоды не делает. (Существенная разница имелась бы, если бы демонстрации на самом деле были призывом к демократическому сознанию государства.) Важность численности можно обнаружить в непосредственном опыте тех, кто в демонстрации участвует или сочувственно наблюдает за ней. Для них численность перестает быть численностью и становится свидетельством об их чувствах, о выводах, сделанных их воображением. Чем многочисленнее демонстрация, тем более мощной и непосредственной (видимой, слышимой, ощутимой) метафорой их коллективной силы она становится.

Я говорю «метафорой», поскольку таким образом схваченная сила выходит за рамки потенциальной силы присутствующих и уж заведомо – их реальной силы, той, что применяется на демонстрации. Чем больше людей, тем с большей убедительностью они представляют тех, кто отсутствует, в глазах друг друга. Таким образом, массовая демонстрация одновременно *расширяет* и *делает материальной* абстракцию. Те, кто принимает участие, приобретают новое позитивное понимание своей классовой принадлежности. Классовая принадлежность подразумевает под собой уже не коллективную судьбу, но общую возможность. Участники демонстрации начинают осознавать, что роль их класса больше не обязана подчиняться ограничениям; что

он тоже, подобно самой демонстрации, способен избрать новую роль.

В другом смысле репетиция, в ходе которой формируется революционное сознание, связана с выбором места проведения и оказываемым им воздействием. Демонстрации носят, как правило, урбанистический характер, их обычно планируют так, чтобы они проходили как можно ближе к какому-нибудь символическому центру, гражданскому или национальному. Их «мишени» редко бывают стратегическими – такими как железнодорожные вокзалы, армейские казармы, радиостанции, аэропорты. Массовую демонстрацию можно интерпретировать как символический захват города или столицы. И снова символизм метафоры служит целям участников.

Демонстрация, это иррегулярное событие, созданное демонстрантами, проводится тем не менее рядом с центром города, предназначенным для совершенно других целей. Демонстранты нарушают регулярную жизнь улиц, по которым шагают, или открытых пространств, которые заполняют. Они «отрезают» эти участки и, не обладая пока еще силой для того, чтобы захватить их совсем, преобразуют их во временную сцену, на которой инсценируют ту власть, которой им по-прежнему не хватает.

Меняется и взгляд демонстрантов на город, окружающий их сцену. Выходя на улицы, они демонстрируют бóльшую свободу и независимость – бóльший творческий потенциал, пусть результат носит лишь символический характер, – нежели те, которых они способны добиться индивидуально или коллективно, ведя обычную жизнь. Занимаясь своими обычными делами, они лишь видоизменяют обстоятельства; участвуя в демонстрации, они символически противопоставляют обстоятельствам само свое существование.

Их творческий потенциал, возможно, порожден отчаянием и дается дорогой ценой, но он временно меняет их взгляд на вещи. Они начинают коллективно осознавать, что именно они или те, кого они представляют, построили этот город и поддерживают его жизнь. Они смотрят на него другими глазами. Они видят в нем свое произведение, которое подтверждает, а не снижает их потенциал.

Наконец, революционное сознание вырабатывается еще и вот каким образом. Демонстранты представляют собой мишень для сил, стоящих на страже закона и порядка. И все-таки чем крупнее мишень, ими представляемая, тем более сильными они себя ощущают. Объяснить это банальным принципом «чем нас больше, тем мы сильнее» так же невозможно, как и избитыми теориями

психологии толпы. Противоречие между реальной уязвимостью и чувством непобедимости находится в соответствии с той дилеммой, которую они навязывают государственной власти.

Власти должны либо сложить полномочия и позволить толпе поступать как ей угодно – в этом случае символическое внезапно становится реальным, и даже если недостаточная организованность и подготовленность толпы мешает ей закрепить победу, данное событие демонстрирует слабость властей; либо же власти должны толпу сдержать и разогнать силой – в этом случае публично обнажается их недемократический характер. Навязанная дилемма – выбор между обнажением слабости и обнажением авторитарности. (Демонстрация, официально одобренная и контролируемая, такой дилеммы не навязывает; символизм ее подвергается цензуре; вот почему я называю ее всего лишь публичным спектаклем.)

Власти почти всегда выбирают применение силы. Степень насилия зависит от множества факторов, однако почти никогда – от масштаба физической угрозы, исходящей от демонстрантов. Эта угроза символична по своей сути. Тем не менее, нападая на демонстрацию, власти неизбежно превращают символическое событие в историческое – событие, которое надо помнить, из которого следует извлекать уроки, за которое стоит мстить.

Демонстрации по природе своей таковы, что провоцируют насилие, вызывая огонь на себя. Эта провокация также может быть сопряжена с насилием. Но в конце концов демонстрации суждено понести больший ущерб, чем тот, что она нанесет. Это истина тактическая и историческая. Историческая роль демонстраций – выявить несправедливость, жестокость, неразумность существующей государственной власти. Демонстрации – протесты невинности.

Однако невинность эта бывает двух видов, и относиться к ним можно лишь так, словно на символическом уровне они – одно. В целях политического анализа и планирования революционных действий их следует отделять друг от друга. Существует невинность, которую следует защищать, и невинность, которую в результате необходимо потерять; невинность, проистекающая из несправедливости, и невинность, являющаяся следствием недостатка опыта.

Демонстрации выражают политические амбиции, пока еще не созданы политические средства, необходимые для их осуществления. Демонстрации предсказывают осуществление собственных амбиций и, таким образом, могут вносить вклад в это осуществление, однако сами воплощать их в жизнь не способны.

Вопрос, который необходимо решать революционерам в каждой конкретной исторической ситуации, заключается в том, нужны ли дальнейшие символические репетиции. Следующая стадия – практиковаться в тактике и стратегии, готовясь к самому представлению.

*1968*

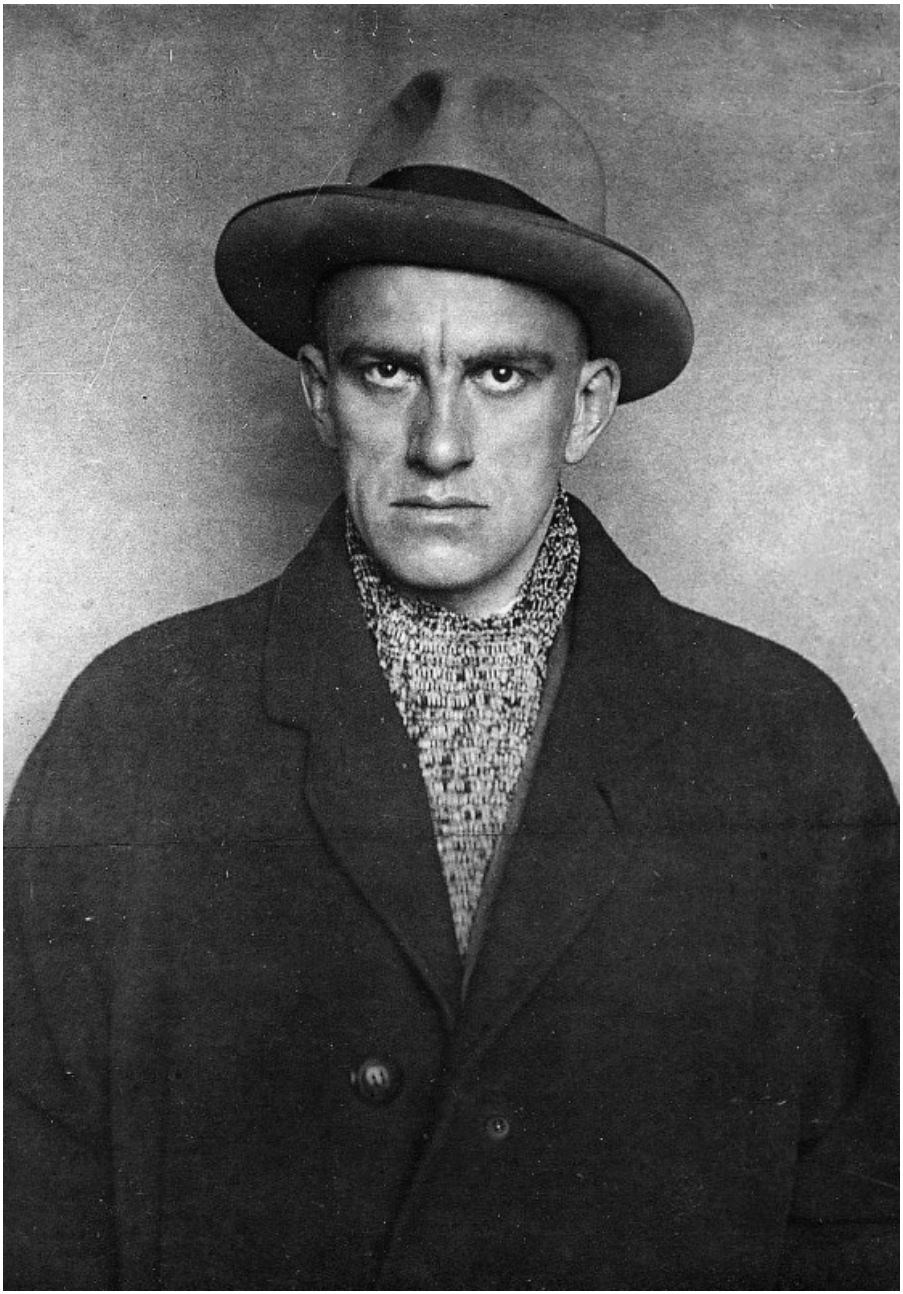
# Маяковский, его язык и его смерть [36]

«К дому подкрадывались шакалы. Они ходили большими стаями и визгливо завывали. Вой их был страшен и неприятен. Я тоже впервые здесь услыхала этот дикий, с надрывом вой. Дети не спали – боялись, а я их успокаивала: “Не бойтесь, у нас хорошие собаки и близко их не подпустят”».

Так описывала мать Маяковского лес в Грузии, где росли Владимир с сестрами. Описание призвано с самого начала напомнить о том, что Маяковский родился в мире, совершенно непохожем на наш с вами.

Когда здоровый человек совершает самоубийство, это, в конечном итоге, происходит потому, что его никто не понимает. И непонимание зачастую не кончается с его смертью, поскольку живые упорно продолжают интерпретировать его историю в угоду своим целям. Таким образом, последний крик, направленный против непонимания, так и остается неуслышанным.

Если мы хотим понять смысл примера Маяковского – а этот пример является основным для всяких размышлений о связи между революционной политикой и поэзией, – нам следует поработать над этим смыслом. Смыслом, воплощенным как в его поэзии, так и в том, что было уготовано ему судьбой в жизни – и в смерти.



*А. Родченко. В. Маяковский. 1924 г.*

Начнем с простых вещей. За пределами России Маяковский известен как легендарная романтическая фигура в политике, а не как поэт. Причина в том, что его поэзия оказалась очень сложной для перевода. Данная сложность побудила читателей вернуться к старой полуправде о том, что великая поэзия непереводима. Так и получается, что жизнь Маяковского – его авангардно-

футуристическая юность, его преданность революции в 1917-м, полная самоидентификация его как поэта с советским государством, роль поэтического оратора и агитатора, которую он выполнял в течение десяти лет, его отчаяние, наступившее как будто бы внезапно, и самоубийство в возрасте тридцати шести лет – все это превращается в абстракцию, поскольку тут отсутствует главное: материя его поэзии, которая в случае Маяковского *действительно была* материей его жизни. Для Маяковского все начиналось с языка, и это нам следует понять, даже если мы не читаем по-русски. История и трагедия Маяковского не отделимы от особой исторической связи, существовавшей между ним и русским языком. Сказать так значит не деполитизировать пример Маяковского, но признать его специфическую природу.

Что касается русского языка, тут следует отметить три фактора.

1. На протяжении XIX века различие между устным и письменным русским было куда менее заметным, чем в языках всех западноевропейских стран. Хотя большинство населения было неграмотно, письменный русский язык еще не успели экспроприировать и преобразовать с целью выражения монопольных интересов и вкусов правящего класса. Однако к концу века начала проявляться дифференциация между языком народа и новой городской буржуазии. Маяковский был против этого «выхолащивания языка». Тем не менее у русского поэта все еще оставалась возможность – и даже естественная потребность – считать, что ему суждено унаследовать живой народный язык. Когда Маяковский заявлял, что он способен говорить голосом России, им двигало не просто личное высокомерие, а когда он сравнивал себя с Пушкиным, то хотел поставить в один ряд не двух отдельно стоящих гениев – двух поэтов, пишущих на языке, возможно, до сих пор являющимся народным достоянием.

2. Русский язык обладает склонениями, ударения играют в нем важную роль, а потому он особенно богат на рифмы и ритмичен. Это позволяет объяснить, почему русскую поэзию так часто знают наизусть. Русская поэзия (в особенности поэзия Маяковского), если читать ее вслух, стоит ближе к року, нежели к Мильтону. Послушайте самого Маяковского:

«Откуда приходит этот основной гул-ритм – неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. Ритм может принести и шум повторяющегося моря, и прислуга, которая ежеутренне хлопает дверью и, повторяясь,

плетется, шлепая в моем сознании, и даже вращение земли, которое у меня, как в магазине наглядных пособий, карикатурно чередуется и связывается обязательно с посвистыванием раздуваемого ветра»[37].

Впрочем, эти ритмические, мнемонические качества языка Маяковского достигаются не за счет содержания. Ритмические звуки сливаются, тогда как смысл их выделяется с поразительной точностью. Регулярность звука успокаивает, а острый, неожиданный смысл выбивает из колеи. Помимо прочего, русский – язык, который с помощью прибавления приставок и суффиксов легко позволяет создавать новые слова с совершенно ясным значением. Все это дает поэту возможности проявить свою виртуозность: поэт-музыкант или поэт-акробат, жонглер. Артист, выступающий на трапеции, способен заставить зрителя прослезиться, воздействуя на него более непосредственным способом, чем трагик.

3. После революции – в результате обширной правительственной кампании по ликвидации безграмотности – все советские писатели начали более или менее осознавать, что создается огромная новая читательская аудитория. Индустриализации предстояло расширить ряды пролетариата, из новых пролетариев должны были выйти «девственные» читатели – в том смысле, что их не успели испортить чисто коммерческим чтивом. Возможно было представить себе, не впадая в лишнюю риторику, как революционный класс заявит свои права на письменную речь и начнет ею пользоваться. Таким образом, существовала вероятность того, что появление грамотного пролетариата обогатит и расширит письменную речь в СССР, а не обеднит ее, как произошло при капитализме на Западе. После 1917 года Маяковский безоговорочно верил в символическое значение этого события. Как следствие, он способен был верить, что формальные новшества его поэзии – своего рода политическая акция. Работая над созданием лозунгов для государственного пропагандистского агентства РОСТА, разъезжая по Советскому Союзу с беспрецедентными публичными выступлениями, читая поэзию огромным рабочим аудиториям, он верил, что с помощью своих слов и в самом деле введет в язык рабочих новые обороты, а тем самым и новые понятия. Эти публичные чтения (правда, с годами они начали все больше и больше изматывать его), вероятно, следует включить в список тех немногочисленных примеров, когда жизнь, судя по всему, действительно подтверждала, что роль, возложенная Маяковским на себя, оправданна. Слушатели понимали его слова. Возможно,

глубинный смысл от них порой ускользал, но тогда, в контексте его чтения и их слушания, это не имело большого значения; это имело значение в тех нескончаемых спорах, которые он вынужден был вести с редакторами и литературным начальством, – а там, на выступлениях, слушатели (по крайней мере многие из них), казалось, чувствовали, что его оригинальность есть часть оригинальности самой революции. Большинство русских читают стихи, как литанию; Маяковский читал, словно моряк, кричащий в рупор, обращаясь к другому кораблю в бурном море.

Итак, русский язык в тот момент истории. Если назвать его языком, *требующим поэзии*, это будет не преувеличением, не фигурой речи, но попыткой в нескольких словах определить конкретную историческую ситуацию. Но что же другой элемент этого соотношения, Маяковский-поэт? Что за поэтом он был? Он по-прежнему слишком оригинален, а потому не поддается простым сравнениям с другими; но что если попытаться, пусть на совсем примитивном уровне, определить его как поэта, исследовав его собственные взгляды на поэзию, не забывая ни на миг, что подобное определение дается не в тех обстоятельствах, давлению которых он подвергался всю жизнь, – речь о давлении обстоятельств, в которых невозможно было отделить субъективные составляющие от исторических.

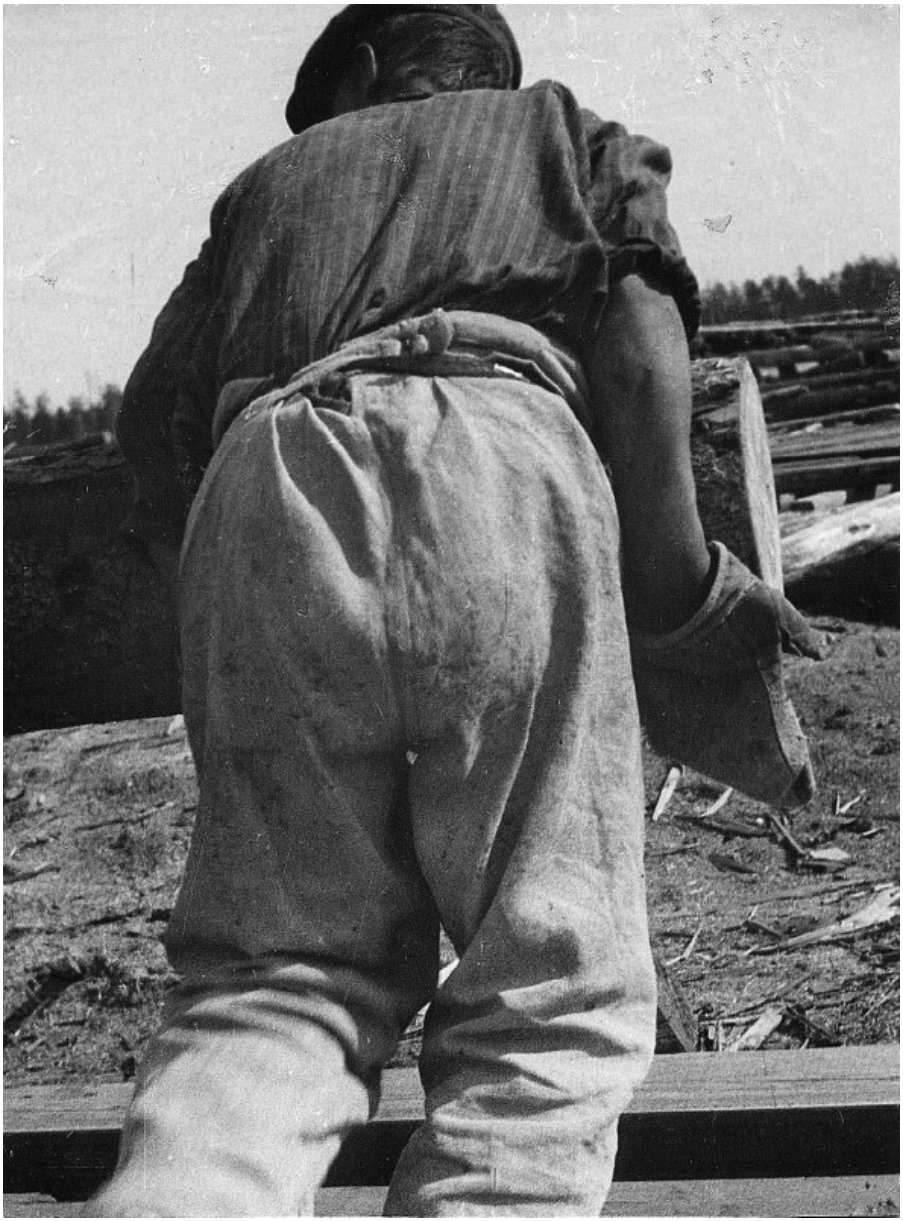
Вот как Маяковский в автобиографических заметках описывает свое поэтическое становление:

«Днем у меня вышло стихотворение. Вернее – куски. Плохие. Нигде не напечатаны. Ночь. Сретенский бульвар. Читаю строки Бурлюку. Прибавляю – это один мой знакомый. Давид остановился. Осмотрел меня. Рявкнул: «Да это же вы сами написали! Да вы же гениальный поэт!» Применение ко мне такого грандиозного и незаслуженного эпитета обрадовало меня. Я весь ушел в стихи. В этот вечер совершенно неожиданно я стал поэтом»[38].

Тон лаконичен. Тем не менее Маяковский говорит, что стал поэтом, поскольку его к этому призвали. Очевидно, потенциал гения уже присутствовал. И, вероятно, так или иначе нашел бы выход. Однако его темпераменту нужно было, чтобы этот выход произошел *по требованию*.

Впоследствии Маяковский постоянно говорил о своей поэзии как о чем-то, что должно выполнять «социальный заказ». Стихотворение – прямой отклик на такой заказ. Одна из общих черт между его ранней, изумительно эпатажной футуристической поэзией и стихами более поздними, политическими – форма

обращения. Под этим мы понимаем позицию поэта по отношению к тому «вы», к которому он обращается. Этим «вы» может быть женщина, Бог, партийный чиновник, однако то, как жизнь поэта подается силе, к которой он обращается, меняется мало. Этого «вы» не найти в жизни «я». Поэзия – придание поэтического смысла жизни поэта, результат же предназначен для других. Можно сказать, что это в большей или меньшей степени относится к любой поэзии. Но в случае Маяковского понятие поэзии как своего рода обмена, *действующего между* жизнью поэта и требованиями других жизней, развито особенно сильно. В этой идее заложен тот принцип, что оправдание поэзии – лишь в ее восприятии. А тут мы касаемся одного из важных конфликтов в жизни Маяковского как поэта. Его отправная точка – существование языка как первичный факт; его конечная точка – суждения других по поводу использования им языка в определенных обстоятельствах. Он брался за язык, словно тот был его собственным телом, однако полагался на других в решении вопроса о том, есть ли у этого тела право на существование.



*А. Родченко. Без названия. 1930-е гг.*

Одно из любимых сравнений Маяковского – сравнение создания стихов и промышленного производства. Объяснять эту метафору лишь через восхищение современной техникой, свойственное футуристам, означало бы упустить из виду главное. Поэзия для Маяковского была вопросом обработки, или преобразования, опыта. Он говорит об опыте поэта как о *сырье* для поэзии, тогда как окончательным продуктом будет стихотворение, которое прозвучит в ответ на социальный заказ.

«Только присутствие тщательно обдуманных заготовок дает мне возможность поспевать с вещью, так как норма моей выработки при настоящей работе это – 6–10 строк в день.

Поэт каждую встречу, каждую вывеску, каждое событие при всех условиях расценивает только как материал для словесного оформления»[39].

Под заготовками он подразумевает изобретенные и сохраненные рифмы, образы, строки, которые будут использованы позже. «Производство» стихотворения – он с небывалой откровенностью рассказывает об этом в статье «Как делать стихи?» – процесс, проходящий несколько стадий. Сперва – заготовки: опыт отливается в слова, эти относительно короткие слово-единицы хранятся на складе.

«Году в тринадцатом, возвращаясь из Саратова в Москву, я в целях доказательства какой-то вагонной спутнице своей лояльности сказал ей, что я “не мужчина, а облако в штанах”. Сказав, я сейчас же сообразил, что это может пригодиться для стиха. <…> Через два года “облако в штанах” понадобилось мне для названия целой поэмы»[40].

Затем приходит осознание того, что появился «социальный заказ» – требуется стихотворение на определенную тему. Поэт должен до конца понимать необходимость, которой этот заказ продиктован. Наконец, приходит время сочинить в соответствии с этой необходимостью стихотворение. Теперь кое-что из отлитого в слова можно использовать сполна, в идеальных количествах. Но на это требуются новые и новые пробы. Когда стихотворение наконец-то выходит как нужно, оно приобретает взрывную силу.

Гражданин фининспектор,
честное слово,
поэту
в копеечку влетают слова.
Говоря по-нашему,
рифма —
бочка.
Бочка с динамитом.
Строчка —
фитиль.
Строка додымит,

взрывается строчка, —
и город
на воздух
строфой летит.
Где найдешь,
на какой тариф,
рифмы,
чтоб враз убивали, нацелясь?
Может,
пяток
небывалых рифм
только и остался
что в Венецуэле.
И тянет
меня
в холода и в зной.
Бросаюсь,
опутан в авансы и в займы я.
Гражданин,
учтите билет проездной!
Поэзия
– вся! —
езда в незнаемое.
Поэзия —
та же добыча радия.
В грамм добыча,
в год труды.
Изводишь
единого слова ради
тысячи тонн
словесной руды.
Но как
испепеляюще
слов этих жжение
рядом
с тлением
слова-сырца.
Эти слова
приводят в движение
тысячи лет
миллионов сердца[41].

Когда стихотворение написано, его необходимо прочесть –

это должны сделать сами читатели, но еще и поэт, вслух. На публичных чтениях Маяковский был человеком, демонстрирующим, на что способны вещи, которые он сделал; он был подобен водителю или летчику-испытателю – только его выступления со стихами происходили не на земле или в воздухе, а в сознании слушателей.

Не следует, впрочем, обманываться и принимать желание Маяковского рационализировать изготовление стихов за отсутствие в его глазах тайны, присущей этому процессу. Поэтическое видение его было страстным, постоянно раскачивалось под влиянием его собственного изумленного восприятия.

> Вселенная спит,
> положив на лапу
> с клещами звезд огромное ухо[42].

И все-таки поэзия представлялась ему актом обмена, актом перевода, целью которого было сделать опыт поэта доступным для других. Он верил в алхимию языка; в акте сочинения возникало волшебное преобразование. Когда Маяковский писал о самоубийстве Есенина в 1925 году, он не сумел привести каких-либо убедительных причин, по которым Есенину следовало жить дальше, – хотя и рассудил, что именно этого требовал социальный заказ. Настоящий довод сформулирован в начале стихотворения: окажись в гостиничном номере, где Есенин взрезал себе запястья и влез в петлю, чернила, будь у него возможность *писать*, он смог бы жить дальше. Писать означало и воздавать себе должное, и присоединяться к другим.

В том же стихотворении Маяковский говорит о русском народе-«языкотворце», резко критикуя всякий робкий, академический подход к языку. (Есенин, говорит он, послал бы ораторов-конформистов с их заупокойными речами в задницу.) Он признает, что времена для писателей стоят трудные. А когда они были легкими? – спрашивает он. И затем пишет:

> Слово —
> полководец
> человечьей силы.
> Марш!
> Чтоб время
> сзади
> ядрами рвалось.
> К старым дням

чтоб ветром
относило
только
путаницу волос.

Чтобы пояснить наши мысли, возможно, будет полезно сравнить Маяковского с другим писателем. Яннис Рицос, современный греческий поэт, подобно Маяковскому, – поэт по сути своей политический, кроме того, он – коммунист. И все-таки, несмотря на их общую преданность политическим идеалам, Рицос-поэт – полная противоположность Маяковскому. Поэзия Рицоса рождается не из акта сочинения или обработки слов. Его поэзия представляется *следствием* некоего основополагающего решения, которое само по себе никакого отношения к поэзии не имеет. Поэзия Рицоса, отнюдь не будучи конечным результатом сложного производственного процесса, походит, скорее, на побочный продукт. Возникает впечатление, будто стихи появляются у него *прежде*, чем для них накопятся слова; они – продукт некой позиции, уже принятого решения. Свою политическую солидарность он подтверждает не стихами – наоборот, вследствие его политической позиции определенные события поворачиваются к нему своей поэтической стороной.

*Дж. Хартфильд. Смысл гитлеровского приветствия. Фотомонтаж. Октябрь 1932 г.*

## *Суббота, 11 утра*

Женщины собирают с веревки
белье.
В воротах двора стоит
хозяйка.
Один держит чемодан.
На другом черная шляпа.
Мертвые за квартиру не платят.
У Елены отключили
телефон.
Продавец пончиков нарочно
кричит: «Пончики,
горячие пончики». Юный
скрипач у окна —
он говорит:
«Горячие пончики, как дырка от бублика».
Он швыряет свою скрипку вниз
на тротуар.
Попугай заглядывает пекарю
через плечо.
Хозяйка бренчит ключами.
Три женщины входят, закрывают
Дверь[43].

О том, чтобы сравнивать Рицоса с Маяковским, или наоборот, не может быть и речи. Это поэты разные, писавшие в разных обстоятельствах. Выбор Рицоса, побочным продуктом которого (в силу его поэтического гения) является поэзия, есть выбор противостояния и сопротивления. Маяковский считал своим политическим долгом воспевать и утверждать. Одна форма поэзии – публичная, другая – потайная. Однако, вопреки возможным ожиданиям, одиночество, быть может, более свойственно первой.

Теперь вернемся к Маяковскому. До революции и в первые годы после нее русский язык, можно сказать, требовал поэзии в массовых масштабах, искал собственных народных поэтов. Невозможно понять, действительно ли гений Маяковского сформировался или лишь развился под воздействием этого требования. Однако это совпадение – гения и состояния языка в тот момент – играет важнейшую роль в труде всей его жизни, а

возможно, и в его смерти. То было совпадение, продлившееся лишь какое-то время.

Начиная с периода НЭПа язык революции стал меняться. Поначалу перемены, видимо, были почти незаметными – но только не для поэта-исполнителя, каким был Маяковский. Слова постепенно переставали означать в точности то, о чем говорилось. (Стремление Ленина к правдивости было исключением, и его смерть – в этом, как и в других отношениях – теперь представляется поворотным моментом.) Слова начинали служить для того, чтобы скрывать, в той же степени, что и обозначать. Они стали двуличными: одно лицо обращено к теории, другое – к практике. Например, слово «советский» стало обозначать гражданство и превратилось в источник патриотической гордости; оно по-прежнему относилось к определенной форме пролетарской демократии лишь в теории. «Девственная» читательская публика в большой степени превратилась в читательскую публику, которую обманывают.

Маяковский не дожил до того времени, когда девальвация русского языка получила самое широкое распространение, однако уже в последние годы жизни, в таких работах, как «Хорошо!», «Клоп», «Баня» – все они были приняты плохо, – его видение становилось все более и более сатирическим. Слова нагружали смыслом, который перестал быть справедливым или правдивым. Послушайте, что говорит Режиссер в третьем акте «Бани»:

«Свободный мужской персонал – на сцену! Станьте на одно колено и согнитесь с порабощенным видом. Сбивайте невидимой киркой видимой рукой невидимый уголь. Лица, лица мрачнее… Темные силы вас злобно гнетут. Хорошо! Пошло́!..

Вы будете капитал. Станьте сюда, товарищ капитал. Танцуйте над всеми с видом классового господства. <…>

Свободный женский состав – на сцену! Вы будете – свобода, у вас обращение подходящее. Вы будете – равенство, значит, все равно кому играть. А вы – братство, – другие чувства вы все равно не вызовете. Приготовились! Пошли! Подымайте воображаемым призывом воображаемые массы. Заражайте, заражайте всех энтузиазмом! Что вы делаете?!»

А что же тем временем происходило с самим Маяковским? Женщина, которую он любил, его покинула. Его творчество подвергали все более и более жесткой критике на основании того, что по духу оно далеко от рабочего класса. Врачи сказали ему, что он непоправимо повредил голосовые связки, напрягая голос при чтении. Он распустил собственную авангардную группу

(ЛЕФ, переименованную в РЕФ) и вступил в самую что ни на есть официальную писательскую ассоциацию (РАПП), где состояло большинство, которое всегда относилось к нему чрезвычайно критически. В результате вышло, что новые соратники его третировали, а бывшие друзья записали в перебежчики. Ретроспективная выставка его произведений, созданных за всю жизнь, – стихов, пьес, плакатов, фильмов – не произвела того впечатления, на которое он рассчитывал. Ему было тридцать шесть, через год ему предстояло сравняться годами с Пушкиным в момент, когда тот встретил свою смерть. Пушкину принадлежала неоспоримая роль основателя языка современной русской поэзии. Но что же происходило с языком революционной поэзии, в который некогда верил Маяковский?

Если писателю его жизнь представляется сырьем, ждущим, чтобы войти в язык, если он постоянно занят переработкой собственного опыта, если поэзия для него – в первую очередь форма обмена, то существует опасность, что он, лишенный близкой ему аудитории, заключит: жизнь его *израсходована*. Он будет видеть лишь ее обрывки, разбросанные по времени, – словно его, в конце концов, разодрали на куски шакалы. «Не бойтесь, у нас хорошие собаки и близко их не подпустят». Обещание было нарушено. Они пришли.

*1975*

# Использование фотомонтажа в политических целях

Джон Хартфилд, настоящее имя которого было Гельмут Герцфельд, родился в Берлине в 1891 году. Отец его, поэт-неудачник, анархист, обвиненный в публичных кощунственных высказываниях, под угрозой тюрьмы бежал из Германии и обосновался в Австрии. Родители умерли, когда Гельмуту было восемь лет. Его воспитывал крестьянин – мэр поселка, на окраине которого семейство Герцфельд обитало в лесном домике. Образование ему удалось получить лишь начальное.

Юношей Гельмут получил работу в книжной лавке родственника, после собственными силами добился поступления в художественную школу в Мюнхене, где быстро пришел к выводу, что изобразительное искусство – анахронизм. Он сменил фамилию на английскую, Хартфилд, в знак протеста против немецкого патриотизма, развившегося во время войны. В 1916 году он со своим братом Виландом открыл журнал, выражавший взгляды инакомыслящих левых; на пару с Георгом Гроссом изобрел технику фотомонтажа. (Рауль Хаусманн утверждает, что изобрел фотомонтаж тогда же.) В 1918-м Хартфилд стал членом-основателем Коммунистической партии Германии. В 1920-м сыграл важнейшую роль в устройстве «Первой международной дада-ярмарки в Берлине». До 1924-го работал в кино и театре. Затем был графиком, делал пропагандистские материалы для немецкой коммунистической прессы, а в период приблизительно с 1927-го по 1937-й обрел международную известность за свои остроумные и сильные фотомонтажные плакаты и карикатуры.

После войны Хартфилд жил в Восточном Берлине, до конца своих дней оставаясь коммунистом. Умер он в 1968 году. Во второй половине своей жизни он не опубликовал ничего хоть сколь-нибудь сравнимого по оригинальности и страстному отношению к делу с лучшими своими работами, созданными в то десятилетие, с 1927-го по 1937-й. Последние – редкий за пределами СССР в годы революции пример того, как художник целиком поставил свое воображение на службу делу массовой политической борьбы.

Что свойственно этим работам? Какие выводы они позволяют нам сделать? Прежде всего поговорим об одном их качестве общего характера.

У Хартфилда есть карикатура: Штрейхер стоит на тротуаре рядом с неподвижным телом избитого еврея. Подпись гласит:

«Немец универсальный». Штрейхер в своей нацистской форме, руки заложены за спину, взгляд устремлен вперед, выражение лица не отрицает и не подтверждает того, что происходит у его ног. Это – в буквальном и метафорическом смысле – ниже его внимания. На мундире у него несколько едва заметных пятен – то ли кровь, то ли грязь. Они так малы, что на их основании ему ничего не инкриминируешь, – при других обстоятельствах они показались бы незначительными. Единственный их эффект – легкое загрязнение формы.

В лучших критических работах Хартфилда присутствует ощущение загрязненности всего – хотя, как и в случае с карикатурой на Штрейхера, точно объяснить, почему и как это произошло, невозможно. На это намекает серость, сама тональность фотоснимков, а также складки серых одежд, очертания застывших жестов, полутени на бледных лицах, текстура уличных стен, медицинской формы, черных шелковых шляп. Омерзительно не только то, *что* на этих снимках изображено, убоги сами снимки – или, точнее, они говорят о том, что их воротит от собственного убожества.

Сравнимое физическое отвращение можно уловить почти во всех современных политических карикатурах, переживших свои сиюминутные цели. Чтобы вызвать подобное отвращение, не нужна нацистская Германия. Это качество в его яснейшем и чистейшем виде присутствует в великих политических карикатурах-портретах работы Домье. Оно выражает наиболее глубокую универсальную реакцию на содержимое современной политики. И нам следует понять почему.

От тех, кто сегодня обладает личной политической властью, исходит убожество подобной разновидности, и оно отвратительно. Это убожество – не подтверждение абстрактного морального положения о том, что всякая власть развращает. Это конкретное историческое и политическое явление. Оно не могло возникнуть в теократическом или устоявшемся феодальном обществе. Ему необходимо было дождаться принципа современной демократии, а затем – циничного манипулирования этим принципом. Оно повально распространено в современной буржуазной политике и в развитом капитализме, но отнюдь не только в них. Подпитывает его разрыв между целями заявлений того или иного политика и действиями, на которые он уже, по сути, решился.

Это явление проистекает не из личной бесчестности или лицемерия как таковых. Скорее, оно проистекает из уверенности манипулятора, из его собственного безразличия к вопиющему, демонстрируемому им противоречию между его словами и

действиями, между благородными настроениями и обыденной практикой. Оно основано на его самодовольной вере в скрытую недемократическую власть государства. Перед каждым появлением на публике он понимает, что слова его – лишь для тех, кого они способны убедить, с теми же, кого они убедить не способны, можно разобраться другими способами. Обратите внимание на это убожество, когда в следующий раз будете смотреть политическую телепередачу, посвященную какой-нибудь партии.

Каково же упомянутое свойство лучших работ Хартфилда? Оно порождено тем, как оригинально и уместно автор использует фотомонтаж. В руках Хартфилда эта техника становится тонким, но ярким средством политического образования, а если точнее, марксистского образования.

Взяв в руки ножницы, он вырезает события и предметы из сцен, к которым они изначально относились. Затем он располагает их в новой, неожиданной, лишенной целостности сцене с целью сделать политическое заявление – например, парламент помещается в деревянный гроб. Однако всего этого можно достичь с помощью рисунка или даже словесного лозунга. Специфическое преимущество фотомонтажа – в том факте, что все вырезанное сохраняет свой знакомый фотографический внешний вид. Мы по-прежнему смотрим сперва на *вещи* и лишь потом на символы.

Но поскольку эти вещи перемещены, поскольку нарушена естественная целостность, в которой они обычно существуют, поскольку теперь они расположены так, чтобы сообщать зрителю нечто неожиданное, мы начинаем осознавать произвольность их обычного, существующего в целостном мире смысла. Идеологический покров или маска, сливающаяся с их лицом (когда они находятся на своем обычном месте) до такой степени, что уже невозможно отделить одно от другого, вдруг резко срывается. Сам внешний облик внезапно демонстрирует нам, как они нас обманывают.

Два простых примера. (Существует множество сложных.) Фотография Гитлера, отдающего нацистский салют в ответ на приветствие участников массового митинга (которых мы не видим). Сзади, по размеру гораздо больше него, безликая фигура мужчины. Этот человек осторожно вкладывает пачку банкнот в открытую ладонь Гитлера, поднятую над головой. Смысл карикатуры (октябрь 1932 года) в том, что Гитлера поддерживают и финансируют крупные промышленники. Но есть тут и более тонкий ход: харизматический жест Гитлера лишается своего настоящего смысла.

Карикатура, сделанная месяц спустя. Два искореженных скелета лежат в заполненной грязью воронке; место – Западный фронт, вид сверху. Тут не осталось ничего целого, лишь подбитые гвоздями сапоги, которые по-прежнему на ногах и, хоть грязные, еще в сносном состоянии. Подпись гласит: «Еще разок?». Ниже находится диалог двух погибших солдат о том, как другие уже выстраиваются в очередь, чтобы занять их место. Здесь визуальный вызов брошен власти и мужественности – понятиям, которые в Германии ассоциируются с военными сапогами.

Те, кого интересует дидактическое использование фотомонтажа для социальных и политических комментариев, должны – я в этом уверен – экспериментировать дальше, используя эту способность *демистифицировать вещи*, свойственную данной технике. Гениальность Хартфилда состояла в том, что он открыл такую возможность.

Фотомонтаж наиболее слаб, когда он исключительно символичен, когда он использует собственные средства, чтобы углубить риторическую мистификацию. Работы Хартфилда не всегда свободны от этой черты. Данная слабость отражает глубокие политические противоречия.

*В. Корецкий. Фотомонтаж для плаката.1943–1945 гг.*

До 1933 года в течение нескольких лет политика коммунистов в отношении нацистов, с одной стороны, и немецких социал-демократов, с другой, была невнятной и носила

произвольный характер. В 1928-м, после падения Бухарина и под давлением со стороны Сталина, Коминтерн решил называть любых социал-демократов «социал-фашистами» – у Хартфилда есть карикатура, сделанная в 1931-м, где он изобразил лидера Социал-демократической партии Германии с мордой оскалившегося тигра. В результате из-за этого произвольно-схематичного менторского ясновидения, сформированного и навязываемого Москвой применительно к местным противоречивым фактам, немецкие коммунисты лишились всякой возможности сотрудничать с девятью миллионами избирателей, голосовавших за СДП, в большинстве своем рабочими, потенциально настроенными против нацизма. Возможно, придерживайся немецкий рабочий класс другой стратегии, взлет Гитлера удалось бы предотвратить.

Хартфилд партийную линию принял, по-видимому, без каких-либо дурных предчувствий. Но в его репликах прослеживается четкое различие между словами, предназначенными для демистификации, и теми, что годятся для проповедей с использованием упрощенной моральной риторики. Демистификации имеют отношение к подъему нацизма в Германии – социально-исторического явления, которое было Хартфилду знакомо до мельчайших трагических подробностей; проповеди относятся к глобальным обобщениям, которые он унаследовал в готовом виде от других.

Еще два примера. Карикатура 1935 года, где изображен крохотный Геббельс, стоящий на экземпляре *Mein Kampf* и пренебрежительно отмахивающийся вытянутой рукой. Геббельс говорит: «Эти выродившиеся недочеловеки нам не нужны», – цитата из его речи в Нюрнберге. Над ним возвышаются, словно некие гиганты (отчего жест его делается жалким в своей абсурдности), солдаты Красной армии – невозмутимые, с винтовками наготове. Подобная карикатура могла произвести на всех, кроме разве что самых преданных коммунистов, лишь один эффект: она подтверждала нацистскую ложь о том, что СССР представляет для Германии угрозу. Когда речь идет об идеологических контрастах, разница между тезисом и антитезисом неразличимо мала – один-единственный отблеск способен превратить черное в белое.

Плакат к Первому мая, сделанный в 1937-м и воспевающий французский Народный фронт. Рука, держащая красный флаг и веточки цветущей вишни; неясный фон: облака (?), морские волны (?), горы (?). Подпись из «Марсельезы»: «Libertй, libertй chйrie, combats avec tes dйfenseurs!». В этом плакате все символично – в той же степени, в какой скоро будет

продемонстрирована его политическая фальшь.

Мы вряд ли вправе выносить моральные суждения относительно честности Хартфилда. Для этого нам следовало бы познать и почувствовать то давление, как изнутри, так и снаружи, под которым он работал в течение целого десятилетия – десятилетия растущей угрозы и страшных предательств. Однако благодаря его примеру, а также примеру других художников, таких как Маяковский и Татлин, в одном вопросе мы теперь способны разобраться лучше, чем это возможно было прежде.

Этот вопрос связан с основной разновидностью морального рычага, который применяют к преданным своему делу художникам и пропагандистам, чтобы убедить их подавить или исказить изначальные импульсы собственного воображения. Я говорю сейчас не о запугивании, а о нравственных и политических аргументах. Часто такие аргументы выдвигали против собственного воображения сами художники.

Нравственный рычаг возникал, когда художник задавался вопросами, касавшимися своей полезности и эффективности. Достаточно ли от меня пользы? Достаточно ли эффективна моя работа? Эти вопросы были тесно связаны с убеждением, что произведение искусства или пропагандистская работа (различие здесь неважно) – *оружие* политической борьбы. Плоды воображения способны оказывать огромное политическое и социальное влияние. Художники, являющиеся революционерами в политическом смысле слова, надеются включить свои произведения в массовую борьбу. Однако заранее определить влияние их произведений не может никто – ни художник, ни комиссар. Именно здесь становится очевидно, что сравнивать плод воображения с оружием означает прибегать к опасной, притянутой за волосы метафоре.

Эффективность оружия можно оценить количественно. Его характеристики можно выделить и воспроизвести. Оружие подбирают для той или иной ситуации. Эффективность плода воображения количественно оценить нельзя. Его характеристики нельзя ни выделить, ни воспроизвести. Плод воображения меняется с обстоятельствами. Он создает собственную ситуацию. Никакой *предсказуемой* численной корреляции между качеством плода воображения и его эффективностью нет. И это часть его природы, поскольку он задуман для того, чтобы существовать в области субъективных взаимодействий, которые невозможно ни остановить, ни измерить. Я говорю это не для того, чтобы приписать искусству непередаваемую ценность, но для того лишь, чтобы подчеркнуть: воображение, когда оно верно породившему его импульсу, постоянно и неизбежно подвергает сомнению

существующую категорию полезности. Оно идет впереди той части социального «я», которая задается этим вопросом. Чтобы ответить на этот вопрос в терминах полезности, искусство должно отрицать себя. С помощью этого отрицания революционных художников убеждали в необходимости идти на компромиссы, что они делали впустую – как я показал на примере Джона Хартфилда.

Если что-то и можно квалифицировать как полезное или бесполезное, так это ложь – ведь ее окружает то, что не было сказано, и судить о том, полезна она или нет, можно по тому, что именно скрыто. Правда всегда обнаруживается в открытом пространстве.

*1969*

# Образ империализма

Во вторник 10 октября 1967 года весь мир облетела фотография, призванная доказать, что Че Гевара был убит в предыдущее воскресенье в стычке между двумя подразделениями боливийской армии и партизанскими силами на северном берегу Рио-Гранде, возле расположенной в джунглях деревни под названием Хигуэрас. (Впоследствии эта деревня получила обещанную за поимку Че Гевары награду.) Снимок трупа был сделан в конюшне в городке Валлегранде. Тело положили на носилки, а носилки поставили на цементное корыто.

За предшествовавшие этому два года Че Гевара сделался легендарной фигурой. Никто точно не знал, где он. Не было никаких неопровержимых доказательств тому, что его кто-либо видел. Однако присутствие его постоянно предполагалось и вспоминалось. В заголовке своего последнего заявления, – посланного с партизанской базы «где-то во вселенной», адресованного Триконтинентальной конференции солидарности в Гаване, – он процитировал строчку из революционного поэта XIX века Хосе Марти: «Пришло время печей, и виден должен быть один лишь свет». Казалось, будто Че Гевара, освещенный собственным, им самим провозглашенным светом, сделался невидим и вездесущ.

Теперь он мертв. Шансы на то, что он уцелеет, были обратно пропорциональны силе легенды. Легенду следовало пригвоздить. «Нью-Йорк таймс» писала: «Если Эрнесто Че Гевара действительно был убит в Боливии, как это сейчас представляется вероятным, то последний вздох испустил не только человек, но и миф».

Обстоятельств его смерти мы не знаем. Некое представление о менталитете тех, в чьих руках он оказался, можно получить из того, как они обращались с его телом после смерти. Сначала они его спрятали. Потом выставили на обозрение. Потом захоронили в могиле без таблички в неизвестном месте. Потом откопали. Потом сожгли. Но перед тем как сжечь, они отрезали пальцы рук для последующего установления личности. Можно предположить, что у них имелись серьезные сомнения относительно того, действительно ли убитый ими был Че Геварой. Точно так же можно предположить, что сомнений у них не было, но они боялись трупа. Я склонен верить в последнее.

Цель трансляции фотографии 10 октября – положить конец легенде. И все-таки воздействие, оказанное ею на многих, было совершенно иным. Каково было ее значение? Что в точности, если

отбросить всякую таинственность, означает эта фотография сейчас? Я могу лишь осторожно проанализировать ее значение в том, что касается меня самого.

Существует некое сходство между этой фотографией и картиной Рембрандта «Урок анатомии доктора Тульпа». Место доктора занял безупречно одетый боливийский полковник с прижатым к носу платком. Две фигуры слева уставились на покойника с тем же пристальным, но безразличным интересом, что и два врача слева от доктора Тульпа. Верно, на картине Рембрандта фигур больше – как наверняка больше людей, оставшихся за кадром, в валлеграндской конюшне. Однако расположение трупа по отношению к фигурам над ним, а также ощущение вселенской неподвижности в трупе – эти вещи очень похожи.

*Г. Санько. Они нашли смерть на русской земле. 1941 г.*

Да и неудивительно, ведь эти два изображения обладают сходной функцией: оба предназначены показать формальное, объективное исследование трупа. Более того, оба предназначены

*продемонстрировать нечто на примере мертвых*: первое – ради прогресса в медицине, второе – в качестве политического предупреждения. Существуют тысячи снимков мертвых и убитых. Однако они редко делаются по формальным поводам, связанным с демонстрацией чего-либо. Доктор Тульп демонстрирует связки руки, и то, что он говорит, относится к нормальной руке любого человека. Полковник с носовым платком демонстрирует конец, посланный судьбой, – по распоряжению «божественного провидения» – скандально известному руководителю партизанского движения, и то, что он говорит, должно относиться к любому партизану на континенте.

Вспомнился мне и другой образ – картина Мантеньи, изображающая мертвого Христа, которая сейчас находится в миланской пинакотеке Брера. На тело смотрят с той же высоты, но с точки, расположенной в ногах, а не сбоку. Руки в точно таком же положении, так же изогнуты пальцы. Ткань, которой задрапирована нижняя часть тела, образует такие же складки, что и пропитанные кровью, расстегнутые, оливково-зеленые брюки на теле Гевары. Голова приподнята под тем же углом. Рот так же обмяк. Христу закрыли глаза – ведь рядом с ним двое оплакивающих. Глаза Че Гевары раскрыты, ведь здесь оплакивающих нет – лишь полковник с носовым платком, агент американской разведки, несколько боливийских солдат да журналисты. Опять-таки, сходству можно не удивляться. Как же еще положить на стол покойника-преступника?

*Рембрандт. Урок анатомии доктора Тульпа. 1632 г.*

*Фр. Альборта. Тело Че Гевары. 1967 г.*

И все-таки на этот раз сходство заключается не просто в жестах и практических деталях. Чувства, с которыми я

рассматривал эту фотографию на первой полосе вечерней газеты, были очень близки к той реакции на картину Мантеньи, которую я ранее, пользуясь историческим воображением, приписывал верующим того времени. Власть фотографии относительно недолговечна. Теперь, глядя на ту фотографию, я могу лишь реконструировать свои первые бессвязные эмоции. Че Гевара не был Христом. Если я снова увижу картину Мантеньи в Милане, я увижу на ней тело Че Гевары. Но это лишь потому, что в определенных редких случаях трагедия смерти человека является завершением и воплощением смысла всей его жизни. Я четко понимаю, что так было с Че Геварой; те или иные живописцы некогда понимали, что так было с Христом. Такова степень эмоционального соответствия.

Ошибка многих комментаторов, рассуждающих о смерти Че Гевары, состоит в том, что они предполагают, будто он воплощал в себе лишь воинское умение или определенную революционную стратегию. Таким образом, они говорят о шаге назад или о поражении. Я не в состоянии оценить, какую потерю нанесла смерть Че Гевары революционному движению в Южной Америке. Однако ясно, что Гевара воплощал и будет воплощать в себе нечто большее, чем детали его планов. Он воплощал в себе решение, результат.

Состояние мира как он есть виделось Че Геваре невыносимым. Так стало лишь недавно. Прежде условия, в которых жили две трети людей в мире, были примерно такими же. Степень эксплуатации и порабощения была столь же высока. Страдания, связанные с этим, были столь же сильны и повсеместны. Потери были столь же колоссальны. Однако положение не было таким невыносимым, поскольку не была в полной мере известна истина об этих условиях – даже тем, кто в них находился. Истины не всегда очевидны в обстоятельствах, к которым они относятся. Они рождаются – порой слишком поздно. Эта истина родилась с борьбой и войнами за национальное освобождение. В свете новорожденной истины изменилось значение империализма. Стало видно, что у него другие требования. Раньше ему требовались дешевое сырье, рабочая сила, которую можно эксплуатировать, и контролируемый мировой рынок. Сегодня ему требуется человечество, которое можно не брать в расчет.

Че Гевара предвидел собственную смерть в революционной борьбе с империализмом.

«Где бы ни застала нас врасплох смерть, примем ее с радостью – лишь бы этот наш боевой клич сумел дойти до чьих-то внимательных ушей и кто-то другой сумел бы дотянуться рукой

до нашего оружия, и другие были бы готовы исполнять погребальную песнь в ритме пулеметного стаккато, с новыми боевыми кличами войны и победы»[44].

Предвиденная им смерть стала мерой того, до какой степени невыносима была бы его жизнь, прими он невыносимые условия существующего мира. Предвиденная им смерть стала мерой необходимости изменить мир. Именно по праву, дарованному ему предвидением собственной смерти, он сумел жить с той гордостью, что пристало иметь человеку.

Когда до нас дошли новости о его смерти, я услышал, как кто-то сказал: «Он был всемирным символом возможностей одного человека». Почему это так? Потому что Че Гевара понимал, *что* именно для человека невыносимо, и поступал в соответствии с этим.

Та мера, которую Че Гевара прилагал к своей жизни, внезапно сделалась чем-то отдельным от него, заполонившим мир и унесшим его жизнь. Предвиденная им смерть произошла на деле. Об этом и повествует та фотография. Возможностей не стало. Вместо них – кровь, запах формалина, неухоженные раны на необмытом теле, мухи, несуразные брюки – мелкие частные подробности тела, посмертно выставленного напоказ так же публично, в таком же безличном, уничтоженном виде, как стертый с лица земли город.

Че Гевара погиб, окруженный врагами. То, что они делали с ним, пока он был жив, вероятно, сопоставимо с тем, что они делали с ним после его смерти. В минуту крайнего отчаяния он мог полагаться лишь на собственные решения, принятые ранее. Таким образом, круг замкнулся. Заявлять, будто тебе известно хоть что-то о пережитом им в тот момент, или в ту вечность, было бы пошлейшей глупостью. Его безжизненное тело, такое, каким мы видим его на фотографии, – единственное имеющееся у нас свидетельство. Однако у нас есть право на то, чтобы вывести логику происходящего, когда круг замкнулся. Истина обнаруживается путем движения в обратном направлении. Предвиденная им смерть – теперь уже не мера необходимости изменить невыносимое состояние мира. Теперь, когда ему известно о своей настоящей смерти, он находит меру оправдания своей жизни в ней самой, и мир как пережитое им самим становится для него выносимым.

Предвидение этой финальной логики отчасти составляет то, что позволяет человеку или людям бороться вопреки всему. В этом отчасти содержится секрет того морального фактора, что втрое превосходит силу оружия.

На этой фотографии изображен момент – тот момент, когда тело Че Гевары, искусственным образом сохраненное, стало всего лишь объектом демонстрации. В этом заключен ее первоначальный ужас. Но что же она призвана продемонстрировать? Этот самый ужас? Нет. Она призвана продемонстрировать момент ужаса, личность Че Гевары и, предположительно, абсурдность революции. И все-таки, в силу самой этой цели, данный момент удается преодолеть. Жизнь Че Гевары и идея или факт революции немедленно наводят на мысль о процессах, которые этому моменту предшествовали и которые продолжаются сейчас. Гипотетически рассуждая, те, кто устроил съемку и разрешил публикацию фотографии, могли добиться своей цели лишь при одном условии: если бы они целиком заморозили состояние мира в тот момент – если бы они остановили жизнь. Только так можно было бы отрицать то, что содержал в себе живой пример Гевары. В реальности же фотография либо не имеет смысла, поскольку у смотрящего смутные представления о том, что тут происходит, либо ее смысл отрицает или лишает силы эту демонстрацию.

Я сравнил ее с двумя картинами, поскольку до изобретения фотографии картины были единственным дошедшим до нас визуальным свидетельством о том, как люди видели то, что они видели. Однако по оказываемому ею воздействию она коренным образом отличается от картины. Картина (по крайней мере удачная) – попытка примириться с процессами, о которых напоминает ее тема. Она даже подразумевает некое отношение к этим процессам. Картину саму по себе можно считать вещью едва ли не завершенной.

Столкнувшись с этой фотографией, мы должны либо отмахнуться от нее, либо самостоятельно придать ее смыслу завершенность. Это образ, который, насколько такое возможно для немого образа, призывает к решению.

*Октябрь 1967-го*

Подстегнутый другой недавней газетной фотографией, я продолжаю размышлять о смерти Че Гевары.

До конца XVIII века, если человек предвидел свою смерть как, возможно, прямое следствие своего выбора определенного хода действий, то в этом заключалась мера его *верности* как слуги. Так было всегда, безотносительно к социальному положению или степени привилегированности человека. Между ним и его собственным смыслом всегда стоит сила, с которой возможны лишь взаимоотношения, предполагающие службу или

зависимость. Можно считать эту силу абстрактной Судьбой. Чаще всего ее воплощал в себе Бог, Король или Хозяин.

Таким образом, выбор, который способен сделать человек (выбор, предсказуемым последствием которого может стать смерть), на удивление неполон. Это выбор, представленный на утверждение высшей силе. Сам человек способен судить лишь *sub judice*[45] – в конце концов судить будут его. В обмен на эту ограниченную ответственность он получает преимущества. Преимущества могут быть разными: от признания хозяином его отваги до вечного блаженства в раю. Однако во всех случаях окончательное решение и окончательное преимущество размещаются вовне его собственного «я» и жизни. Следовательно, смерть – казалось бы, столь определенная конечная *цель* – для него является *средством*, к которому он обращается ради чего-то последующего. Смерть подобна игольному ушку, сквозь которое его продевают. Такова разновидность его героизма.

Французская революция изменила природу героизма. (Уточню, что я говорю не о конкретных примерах отваги: способность выносить боль или пытки, воля к атаке под огнем, быстрота и легкость движений и принятия решений в бою, спонтанность взаимовыручки перед лицом опасности – эти проявления отваги следует в целом определять как опыт физический, и они, вероятно, почти не изменились со временем. Я говорю лишь о выборе, который может предшествовать подобным проявлениям.) Французская революция выводит на суд короля и приговаривает его к смерти.

Сен-Жюст, двадцати пяти лет от роду, в первой своей речи перед Конвентом рассуждает о том, что монархия есть преступление, поскольку король узурпирует суверенитет народа.

«Невинное правление невозможно – совершенно ясно, что утверждать так – безумие. Всякий король – мятежник и узурпатор»[46].

Верно, что Сен-Жюст служит – в его собственном понимании – общей народной Воле, но такой выбор он сделал сам, поскольку верит в то, что Народ, если дать ему быть верным своей природе, воплощает в себе Разум, а Республика воплощает в себе Добродетель.

«В мире существуют три разновидности гнусностей, на компромисс с которыми республиканская добродетель никогда не пойдет: первая – короли, вторая – служение королям, третья – сложение оружия до тех пор, покуда где-то на свете существуют

хозяин и слуга»[47].

Теперь становится менее вероятным, чтобы человек предвидел собственную смерть как меру верности слуги своему хозяину. Предвиденная им смерть будет, скорее, мерой его любви к Свободе – доказательством принципа его собственной свободы.

Спустя двадцать месяцев после своей первой речи Сен-Жюст проводит ночь перед казнью за письменным столом. Он не предпринимает никаких активных попыток спастись. Он уже написал:

«Обстоятельства сложны лишь для тех, кто отшатывается от могилы <…> Я презираю прах, из которого состою, прах, который с вами говорит, – преследовать этот прах и положить ему конец способен любой. Но пусть кто-нибудь попытается отнять у меня то, что я сам себе дал, независимую жизнь в небесах столетий»[48].

«То, что я сам себе дал». Теперь окончательное решение находится внутри «я». Впрочем, не категорически, не полностью – тут существует определенная двусмысленность. Бога больше нет, однако Высшее существо Руссо тут как тут, дабы запутать вопрос с помощью метафоры. Метафора позволяет поверить в то, что твое «я» примет участие в суде истории над твоей собственной жизнью. «Независимая жизнь в небесах» суда истории. Здесь по-прежнему витает призрак существовавшего ранее порядка.

Даже когда Сен-Жюст заявляет противоположное – в последней вызывающей речи в защиту Робеспьера и самого себя, – двусмысленность остается.

«Слава – пустой звук. Прислушаемся к прошедшим векам – мы уже ничего не слышим; те, кто в другое время будет прогуливаться среди урн с прахом, более ничего не услышат. Добро, какова бы ни была его цена, – вот за чем надо гоняться, предпочитая звание мертвого героя званию живого труса»[49].

Однако в жизни, в отличие от театра, мертвый герой никогда не слышит, чтобы его так называли. Политической сцене революции часто свойственны театральные тенденции, поскольку тут содержится пример. Мир смотрит, чтобы научиться.

«Тираны со всего света смотрели на нас, ибо мы судили одного из них. Сегодня, когда вы, волею более счастливой судьбы, рассуждаете о свободе мира, те, кто поистине является великими

мира сего, в свою очередь, смотрят на вас»[50]. (Сен-Жюст, доклад о Конституции, представленный Конвенту.)

И все-таки, несмотря на истинность этих высказываний, тут, рассуждая философски, можно усмотреть следующее: в некотором смысле Сен-Жюст умирает, с триумфом замкнувшись в своей «сценической» роли. (Эти слова ни в коем случае не умаляют его мужества.)

За Французской революцией – век буржуазии. У тех немногих, кто предвидел собственную смерть (а не собственную фортуну) как прямое следствие своих принципиальных решений, подобная пограничная двусмысленность исчезает.

Противостояние живого человека и мира – такого, каким он его видит, – становится тотальным. Тут нет ничего внешнего, даже принципов. Предвидимая человеком смерть – мера его отказа принимать то, что ему противостоит. За пределами этого отказа ничего нет.

Русский анархист Войнаровский, убитый при покушении на адмирала Дубасова, писал: «Не изменившись ни в одном мускуле лица и не побледнев, я взойду на эшафот. <…> И это будет не насилие над собой <…> – это будет вполне естественный результат того, что я пережил»[51].

Он предвидит собственную смерть на эшафоте – а множество русских террористов в те времена умерли именно так, как он описывает, – словно говорит о мирном конце старика. Почему он способен на это? Психологических объяснений тут недостаточно. Дело в том, что мир России, достаточно широкий, чтобы казаться похожим на весь мир, представляется ему невыносимым. Мир невыносим не для него лично (как представляется мир само убийце) – он невыносим *как таковой*. Предвосхищаемая им смерть – «вполне естественный результат того», что он пережил в попытке изменить мир, поскольку предвидеть что-либо меньшее означало бы, что «невыносимое» представляется ему выносимым.

Ситуация (но не политическая теория) русских анархистов в начале XX века во многих отношениях является предтечей нынешней ситуации. Небольшое различие заключается в том, что «мир России» только *кажется* похожим на весь мир. Строго говоря, за пределами России существовала альтернатива. Таким образом, чтобы разрушить эту альтернативу и превратить Россию в мир, послушный себе, многие анархисты тяготели к несколько мистическому патриотизму. Сегодня альтернативы нет. Мир – единое целое, и он стал невыносим.

Возможно, вы спросите: был ли он выносимее когда-либо прежде? Было ли в нем когда-либо меньше страданий, меньше

несправедливости, меньше эксплуатации? Подобных оценок не бывает. Необходимо сознавать, что невыносимость мира есть, в некотором смысле, историческое достижение. Мир не был невыносимым, пока существовал Бог, пока витал призрак существовавшего ранее порядка, пока крупные участки мира оставались непознанными, пока имелась вера в различие между духовным и материальным (именно в нем многие по-прежнему находят оправдание тому, чтобы считать мир выносимым), пока была вера в естественное неравенство людей.

На фотографии крестьянку из Южного Вьетнама допрашивает американский солдат. К ее виску приставлено дуло пистолета, а сзади чья-то рука хватает ее за волосы. Прижатый пистолет собирает в морщины кожу ее лица, преждевременно состарившуюся, обвисшую.

Войнам всегда сопутствовали убийства. Допрос под угрозой пытки практиковался веками. И все-таки смысл, который можно найти – даже с помощью фотографии – в жизни этой женщины (а теперь уже, вероятно, в ее смерти), нов.

Он будет включать в себя каждую личную черту, видимую или воображаемую: то, как расчесаны на пробор ее волосы, кровоподтек на щеке, слегка распухшая нижняя губа; ее имя и все те различные значения, которые оно приобрело в понимании тех, кто к ней обращается; ее детские воспоминания; особенности ее ненависти к тому, кто ее допрашивает; таланты, присущие ей от рождения; каждая деталь тех обстоятельств, при которых она до сих пор избегала смерти; интонация, с которой она произносит имя каждого человека, которого любит; диагнозы всех недомоганий, какими бы она ни страдала, и их социальные и экономические причины; все, что она в своем тончайшем сознании противопоставляет дулу пистолета, с силой прижатому к ее виску. А еще он будет включать в себя мировые истины: не бывало еще насилия столь интенсивного, широко распространенного и долговременного, как то, которое империалистические страны применяют к большей части мира; войну во Вьетнаме ведут, чтобы стереть с лица земли пример объединившегося народа, который восстал против этого насилия и провозгласил свою независимость. Тот факт, что вьетнамцы оказываются непобедимыми в схватке с величайшей империалистической силой на свете, есть доказательство необычайных ресурсов, которыми обладает тридцатидвухмиллионная нация. В других точках мира ресурсы (те, что включают в себя не только материалы и рабочую силу, но и возможности каждой человеческой жизни) наших двух миллиардов растрачиваются впустую и подвергаются

злоупотреблениям.

Кругом говорят, что эксплуатация в мире должна прекратиться. Известно, что эксплуатация усиливается, расширяется, процветает и становится все более жестокой, когда эксплуататоры встают на защиту своего права эксплуатировать.

Давайте выскажемся ясно: невыносима не сама война во Вьетнаме – Вьетнам подтверждает невыносимость нынешнего состояния мира. Это состояние таково, что пример вьетнамского народа подает надежду.

Че Гевара осознал это и действовал соответственно. Мир не является невыносимым, пока существует – пусть отрицаемая – возможность его преобразовать. Социальные силы, исторически способные вызвать эту трансформацию, определены – по крайней мере в общих понятиях. Че Гевара решил отождествить себя с этими силами. Поступая так, он подчинялся не так называемым законам истории, но исторической природе собственного существования.

Предвиденная им смерть – теперь уже не мера верности слуги и не неизбежный конец героической трагедии. Игольное ушко смерти сомкнулось – не осталось ничего, что можно сквозь него продеть, даже будущего (неведомого) суда истории. Если принять как данность то, что Гевара не выступит с призывом из-за пределов бытия, что он воплощает в себе максимально возможное осознание всего, что ему известно, то предвиденная им смерть стала мерой его полной преданности делу, его полной независимости.

Резонно предположить, что после принятия человеком – таким, как Гевара – окончательного решения бывают моменты, когда он осознает свою свободу, качественно отличную от любой свободы, какую испытывали прежде.

Это необходимо запомнить – а также боль, жертвы и колоссальные усилия, этому сопутствовавшие. В письме родителям после отъезда с Кубы Че Гевара писал:

«Теперь та сила воли, которую я оттачивал со вниманием, достойным художника, будет поддерживать мои слабые ноги и изношенные легкие. Я дойду до цели»[52].

*1967, декабрь*

# Искусство и собственность в наши дни

Любовь к искусству в течение более полутора веков была и остается важным понятием для европейских правящих классов. Они считали эту любовь своей собственной. Она помогала им причислять себя к потомкам цивилизаций прошлого и заявлять права на моральные достоинства, которые ассоциировались с «красотой». Еще она помогала им сбрасывать со счетов как лишенные художественной ценности и примитивные те культуры, которые они в то время разрушали – как у себя на родине, так и по всему миру. В последнее время они научились выдавать свою любовь к искусству за любовь к свободе и противопоставлять оба этих вида любви тем преследованиям, мнимым и настоящим, которым подвергается искусство в социалистических странах.

За использование этой идеи пришлось заплатить. Прозвучали призывы, что любовь к искусству, столь явно бывшая привилегией немногих, столь явно и тесно связанная с моралью, следует поощрять во всех достойных гражданах. Данное требование породило множество культурно-филантропических течений, возникших в XIX веке, – последним проявлением этого, абсурдным и обреченным, стали западные министерства культуры.

Было бы преувеличением заявлять, будто культурные институции, имеющие отношение к искусству и доступные широкой публике, не принесли вообще никаких плодов. Они внесли вклад в культурное развитие многих тысяч индивидуумов. Однако эти индивидуумы все равно представляют собой исключения из правила, поскольку коренное разделение на посвященных и непосвященных, на «любящих» и безразличных, на меньшинство и большинство остается таким же жестким, как всегда. И это неизбежно, ибо – даже если не брать в расчет связанные с этим экономические и образовательные факторы – внутри самой филантропической теории кроется безнадежное противоречие. Обладающие привилегиями не в состоянии ни учить тех, кто ими не обладает, ни что-либо им давать. Их собственная любовь к искусству – фикция, притворство. То, что способны предложить эти любители искусства, не стоит внимания.

Я считаю, что все сказанное, в конце концов, можно отнести ко всем искусствам. Однако – по причинам, которые мы сейчас рассмотрим, – наиболее явно это выражено в области

изобразительного искусства. Уже двадцать лет я, подобно Диогену, ищу человека, испытывающего подлинную любовь к искусству; найди я такого, я вынужден был бы отбросить собственное отношение к искусству, неизменно и открыто политическое, как поверхностное, как акт измены. Подобного человека я так и не нашел.

*Неизвестный фотограф. Отряд революционной милиции конвоирует в «Кресты» бывших полицейских, переодевшихся в гражданское. Февраль 1917 г.*

Даже среди художников? Среди них – особенно. Художники-неудачники ждут, чтобы их самих полюбили такими как они есть. Художники работающие любят свой следующий проект, пока не существующий. Большинство художников попеременно пребывают то в одном из этих состояний, то в другом.

Летом в галерее Уффици, во Флоренции, толпы – теснящиеся, распаренные, постоянно тянущие шеи, пытаясь что-то разглядеть, – сдаются на часовую или двухчасовую экскурсию, во время которой им не удается сделать никаких открытий. Выстрадав положенное, они в награду получают возможность заявить, что побывали во дворце Уффици. Они постояли достаточно близко к полотнам Боттичелли, чтобы убедиться: это – заключенные в рамы куски дерева или холста, которые можно заполучить в собственность. В некотором смысле они их даже приобрели – или, точнее, приобрели право упоминать их в собственническом контексте. Они словно бы побывали в гостях у Медичи или поиграли в визит (в крайне облегченной форме). По

всем музеям бродят призраки властителей и богачей; в общем и целом мы посещаем музеи, чтобы походить по коридорам вместе с призраками.

Я знаю одного коллекционера, у которого есть несколько самых лучших за всю историю кубистских полотен. Он обладает энциклопедическими знаниями об искусстве интересующего его периода, превосходно разбирается в произведениях искусства и лично дружит с несколькими серьезными художниками. На деловые вопросы он не отвлекается – унаследованное им состояние надежно. Казалось бы, он представляет собой противоположность толпам необразованных и неспособных к восприятию искусства посетителей, которым суждено страдать во дворце Уффици. Он живет в большом доме со своими картинами, у него есть время, покой и знания для того, чтобы подойти к ним сколь угодно близко. Чем не любящий искусство человек? Нет, здесь присутствует лишь одно: маниакальная одержимость, желание доказать, что все купленное им – вещи несравненно великие, а любой, кто ставит это под сомнение, – невежественный негодяй. Что касается психологического механизма, вместо картин он вполне мог бы собирать детские игрушки.

Пройдите по улице с частными галереями – вряд ли стоит описывать дилеров с лицами, похожие на шелковые кошельки. Все, что они говорят, произносится для того, чтобы завуалировать и скрыть их настоящую цель. Если бы произведения искусства можно было не только покупать, но и спать с ними, они были бы сутенерами; правда, будь это так, тут можно было бы предположить некую любовь – на самом же деле они мечтают лишь о деньгах и славе.

Критики? Джон Рассел выступает от лица подавляющего большинства своих коллег, когда он – не испытывая ни малейшего ощущения неуместности или стыда – объясняет, что одна из интереснейших сторон жизни арт-критика заключается в предоставляемой ею возможности составить «оригинальную» частную коллекцию.

Истина в том, что картина или скульптура есть важная форма собственности – в том смысле, в каком это нельзя отнести к рассказу, песне, стихотворению. Ее ценность как предмета собственности придает ей ауру, являющуюся последним, опошленным выражением качества, некогда присущего предметам искусства во времена, когда их использовали в магических целях. Нашу последнюю, разодранную в лохмотья религию мы собираем по клочкам именно вокруг собственности, а в роли ее ритуальных объектов выступают произведения изобразительного искусства.

Именно по этой причине в последнее десятилетие, с появлением новой идеологии потребительского общества, изобразительное искусство приобрело ореол привлекательности, не виданной с давних пор. Выставки, книги по искусству, художники – все проникнуто актуальнейшим смыслом, пускай сами произведения и остаются невнятными. Смысл этот заключается в том, что произведение искусства – идеальный (а потому магический, таинственный, непостижимый) товар. О нем мечтают как об *одухотворенной* собственности. О музыке, театре, кино и литературе так не мечтают.

Экстремальный характер изобразительного искусства последнего времени проистекает оттуда же. Художник рад тому, что ему достаются престиж и свобода, – однако его видению присуще воображение, и потому он глубоко презирает тот факт, что к его работам относятся как к товару. (Доводы о том, что в этой ситуации нет ничего нового, так как произведения искусства покупались и продавались веками, нельзя воспринимать всерьез – идеологическая маскировка была сдернута с понятия частной собственности далеко не сразу.) Абстрактный экспрессионизм, ар брют, поп-арт, саморазрушающееся искусство, неодадаизм – все эти и другие течения, несмотря на глубокие различия между ними в области духа и стиля, пытались выйти за пределы, в рамках которых произведение искусства способно быть желанным и ценным предметом собственности. Все задавались вопросом о том, когда же произведение искусства становится искусством. Однако значение подобного рода вопросов часто понимают неправильно – порой этим грешат сами художники. Речь тут идет не о процессе создания искусства – речь идет о роли искусства как собственности, теперь уже ничем не прикрытой.

Я никогда не считал и по-прежнему не считаю Фрэнсиса Бэкона художником трагическим. Насилие, которое он переносит на холст, не есть насилие мира; это даже не то насилие, какое художник может субъективно ощущать внутри себя, – это насилие, совершаемое над идеей, что картина может быть желанной. «Трагедия» здесь – трагедия мольбертной живописи, не способной избежать тривиального исхода, при котором она становится желанным предметом собственности. И все протестное искусство последних лет потерпело такое же поражение. Отсюда его стремление подавлять. Оно не способно освободиться. Чем больше в нем насилия, крайностей, необработанности, тем больше привлекательности – оно становится необычным, редким приобретением.

Марсель Дюшан, которым так восхищается нынешняя молодежь – ведь он первым задался вопросом о том, когда же

произведение искусства становится искусством, – и который еще в 1915 году, купив в скобяной лавке готовую лопату для снега, всего лишь дал ей название (несколько вариантов этого произведения сейчас находятся в музее), – сам Дюшан недавно признал поражение своей иконоборческой миссии, сказав: «Сегодня не шокирует ничто. Единственное, что шокирует, – это когда ничто не шокирует».

Недалек тот день, когда какой-нибудь дилер устроит выставку дерьма и коллекционеры всё купят (я говорю это не в метафорическом смысле). Не потому, что публика, как нам твердят, доверчива, не потому, что мир искусства безумен; причина в другом: страсть обладать приняла до того искаженную, болезненную форму, что превратилась в абсолютную необходимость, абстрагированную от реальности.

Некоторые художники эту ситуацию поняли, а не просто прореагировали на нее, и попытались производить искусство, которое по самой природе своей противостоит порочному кругу собственности; я говорю о кинетическом искусстве и некоторых объединенных ответвлениях оп-арта и конструктивизма.

Двенадцать лет назад Вазарели писал:

«Нельзя, чтобы радость, которую доставляет искусство, вечно оставалась в руках элиты знатоков-ценителей. Новые формы искусства доступны всем. Завтрашнее искусство будет для всех, иначе его не будет вообще. <…> В прошлом понятие пластического искусства было привязано к ремесленничеству и к мифу об уникальном продукте; сегодня понятие пластического искусства подразумевает под собой возможности воссоздания, воспроизведения, расширения»[53].

Иными словами, теперь произведения искусства можно выпускать промышленным способом, им не обязательно иметь ценность раритета. Им не обязательно иметь даже фиксированное надлежащее состояние, в котором их можно сохранять, – их можно постоянно менять, переделывать. Подобно игрушке, произведение искусства снашивается.

Такое искусство качественно отличается от того, которое предшествовало ему и которое его по-прежнему окружает, поскольку ценность его содержится в том, на что оно *способно*, а не в том, чем оно *является*. А способно оно посредством своих движений побуждать или провоцировать зрителя на то, чтобы осознавать процессы собственного визуального восприятия, а затем экспериментировать с ними; таким образом оно еще и освежает или расширяет понимание зрителя и его интерес к тому,

что непосредственно окружает как его, так и само произведение. Виды движения тут могут быть разными – оптическими или механическими, запланированными или случайными. Тут важно одно – то, что произведение основано на переменах, источники которых находятся вне его самого. Даже если оно совершает регулярное движение под действием собственного мотора, это движение нужно лишь для того, чтобы запустить в ход перемены, существующие вовне. Природа его тесно связана с окружающей средой. Это прибор, внутренняя ценность которого невелика, помещенный здесь для нашего удовольствия, чтобы осуществлять взаимодействие между нашими чувствами и окружающими их пространством и временем.

Пока перспективы такого искусства не слишком многообещающи. Чтобы должным образом прилагать его к той окружающей среде, в которой трудится и живет большинство, нужны политические и экономические решения, художникам неподвластные. Между тем это искусство должно продаваться на частном рынке.

Если заглянуть поглубже, такое искусство ограниченно, поскольку в его содержании пока нет места социальным взаимоотношениям – иными словами, оно не может говорить о трагедии, борьбе, морали, сотрудничестве, ненависти, любви. Именно по этой причине его пока можно классифицировать (не принижая при этом) как искусство декоративное.

Тем не менее его глубинная природа, способы его производства и присущий ему отказ от эксплуатации индивидуальной личности художника (всегда единственной в своем роде) позволяют этому искусству избегать извращений и противоречий, уродующих все остальное нынешнее искусство. Эксперименты этих художников рано или поздно пригодятся. Они как художники нашли способ частично выйти за рамки своей исторической ситуации.

Значит ли все это, что долговечное, уникальное произведение искусства отслужило свое? Его расцвет совпал с расцветом буржуазии – значит ли это, что им предстоит исчезнуть вместе? Если смотреть вдаль, это выглядит весьма правдоподобным. Пока же неравномерность исторического развития способна скрыть неожиданные, даже непредсказуемые возможности. В социалистических странах развитие искусства намеренно сдерживается. В большей части третьего мира автономное произведение искусства существует лишь в качестве экспортного товара, призванного утолять нездоровый аппетит Европы. Возможно, где-то еще уникальному произведению будет придан другой социальный контекст.

С определенностью можно сказать следующее: в сегодняшнем европейском обществе уникальное произведение искусства обречено – оно неизбежно становится ритуальным объектом собственности, и содержание его, разве что оно проникнуто благодушием, не может не представлять собой подавляющую – в силу своей безнадежности – попытку эту роль отрицать.

*1967*

# Фрэнсис Бэкон и Уолт Дисней

Окровавленная фигура на постели. Тело с нелепо загипсованными конечностями. Мужчина с сигаретой, на стуле. Мимо картин этого художника проходишь, словно по комнатам некоего огромного учреждения. Мужчина, поворачивающийся на стуле. Мужчина, держащий бритву. Мужчина испражняющийся.

Что означают события, которые мы видим? Все написанные фигуры совершенно безучастны к присутствию или незавидному состоянию друг друга. Может быть, таковы и мы, проходящие мимо них? На фотографии Бэкона, где у него закатаны рукава, видно, что предплечья его очень похожи на предплечья мужчин с его картин. Женщина ползет по рельсам, словно ребенок. В 1971 году, согласно журналу *Connaissance des Arts*, Бэкон вышел на первое место в десятке наиболее значимых современных художников. Мужчина сидит, обнаженный, вокруг ступней у него – рваная газета. Мужчина уставился на портьерный шнур. Мужчина в майке откинулся на красный диван в пятнах. Тут много движущихся лиц; двигаясь, они передают ощущение боли. Подобной живописи не было никогда. Она связана с миром, в котором мы живем. Но как?

Начнем с нескольких фактов.

1. Фрэнсис Бэкон – единственный британский живописец нашего века, имеющий международное влияние.

2. Его работы, все до единой, удивительно последовательны. Перед нами – четко изложенный взгляд на мир.

3. Бэкон – художник, обладающий необычайным умением, мастер. Всякого, кому знакомы проблемы фигуративной живописи маслом, его решения не могут оставить равнодушным. Подобное мастерство редко, оно является результатом огромной самоотдачи и крайне ясного понимания материала.

4. О творчестве Бэкона писали необычайно хорошо. Такие авторы, как Дэвид Сильвестер, Мишель Лейрис и Лоуренс Гоуинг весьма красноречиво обсуждали его внутренние смыслы. Под «внутренними» я понимаю смыслы его собственных утверждений, рассматриваемых в предложенных им терминах.

В центре творчества Бэкона – человеческое тело. Тело, как правило, деформировано, а все то, что его покрывает или окружает, относительно не деформировано. Сравним плащ с торсом, зонтик с рукой, сигаретный окурок со ртом. По словам самого Бэкона, деформации, которые претерпело лицо или тело, проистекают из его поисков способа сделать так, чтобы краска «воспринималась напрямую нервной системой». Бэкон снова и

снова упоминает нервную систему художника и зрителя. В его понимании нервная система существует независимо от мозга. Фигуративную живопись того рода, что обращается к мозгу, он считает иллюстративной и скучной.

«Я всегда надеялся преподнести вещи как можно более прямо, грубо; возможно, если вещь воспринимается напрямую, людям кажется, что это ужасно».

Чтобы добиться этой грубости, которая напрямую обращается к нервной системе, Бэкон во многом полагается на то, что он называет «случаем». «Что до меня, я считаю: все, что мне когда-либо нравилось, хоть сколько-нибудь, – результат случая, над которым мне удалось поработать».

«Случай» возникает в живописи, когда Бэкон оставляет на холсте «неумышленные отметины». Затем его «инстинкт» находит в этих отметинах способ развить образ. Развитый образ – тот, что правдив и одновременно внушает нечто нервной системе.

«Разве дело не в том, что тебе хочется сделать ту или иную вещь как можно более правдивой, но при этом еще и как можно более способной на глубокое внушение или на полное отмыкание областей ощущений, не связанных с обычным иллюстрированием предмета, за который ты взялся? Разве не это главное в искусстве?»

«Отмыкающий» предмет для Бэкона – непременно человеческое тело. Другие вещи на его картинах (стулья, обувь, шторы, выключатели ламп, газеты) – всего лишь иллюстративный материал.

«Я стремлюсь вот к чему: деформировать внешний вид вещи до неузнаваемости, но при этом деформировании снова прийти к фиксации ее внешнего вида».

Если интерпретировать это как процесс, становится понятно, что смысл тут следующий. Внешний вид тела претерпел изменения – по воле случая на него были нанесены некие отметины. Тогда этот деформированный образ воспринимается напрямую нервной системой зрителя (или художника), который заново открывает для себя внешний вид тела, проникая за покрывающие его отметины.

Кроме отметин, нанесенных в процессе работы живописца по воле случая, попадаются еще и *отметины написанные* – на теле или на матрасе. Более или менее очевидно, что это следы телесных выделений: крови, спермы, возможно, дерьма. Когда они возникают, пятна на холсте подобны пятнам на поверхности, которая на самом деле касалась тела.

Двойной смысл слов, которые всегда использовал Бэкон, говоря о своей живописи («случай», «грубость», «отметины»), а

возможно, даже и двойной смысл, заключенный в его собственном имени, представляются частью словаря некой одержимости, опыта, который, вероятно, совпал с началом его самосознания. В мире Бэкона нам не предлагают никаких альтернатив, никаких выходов. Осознания времени и изменений не существует. Бэкон часто начинает работать над полотном, пользуясь изображением, взятым с фотоснимка. На фото зафиксировано мгновение. Бэкон ищет случая, который превратит это мгновение в серию всех мгновений сразу. В жизни мгновение, которое вытесняет все предыдущие и последующие, чаще всего – миг физической боли. Возможно, боль и есть тот идеал, к которому стремится одержимость Бэкона. Тем не менее содержание его картин, содержание, которое составляет их привлекательность, к боли имеет мало отношения. Как часто бывает, одержимость служит для отвлечения, настоящее же содержание – в другом.

Про творчество Бэкона говорят, что в нем выражается мучительное одиночество западного человека. Его фигуры изолированы в стеклянных ящиках, в массивах чистого цвета, в безликих комнатах или даже просто внутри самих себя. Изоляция не исключает того, что за ними наблюдают. (Симптоматична сама форма триптиха, где каждая фигура изолирована внутри отдельного полотна, однако видна другим.) Его фигуры одиноки, но при этом выставлены на всеобщее обозрение. Покрывающие их отметины, раны кажутся делом их собственных рук. Впрочем, сказать, что они нанесены самому себе, можно лишь в крайне узком смысле. Они нанесены не индивидуумом, но видом, Человеком – поскольку в условиях подобного вселенского одиночества различие между индивидуумом и видом теряет всякое значение.

Бэкон – противоположность апокалиптическому художнику, который воображает самое худшее. По мнению Бэкона, самое худшее уже произошло. И оно не имеет никакого отношения к этой крови, пятнам, потрохам. Худшее – то, что человек рассматривается как безмозглое существо.

Самое худшее уже произошло в «Распятии» 1944 года. Повязки и крики уже тут – как и стремление к боли-идеалу. Но шеи заканчиваются ртами. Верхней части лиц нет. Голова исчезает.

В дальнейшем о худшем напоминают более тонко. Анатомию не трогают, а неспособность человека задумываться дана намеками, содержащимися в том, что происходит вокруг него, и в выражении его лица – или его отсутствии. Стеклянные ящики, куда заключены друзья или римский папа, напоминают те, в

которых держат подопытных животных. Реквизит, сиденья, перила, шнуры подобны тем, какими оборудуют клетки. Человек – несчастная обезьяна. Но если он осознает это, он перестает ею быть. А значит, необходимо показать, что знать человеку не дано. Различие между двумя видами не в мозге, но в восприятии. Это – аксиома, на которой основано искусство Бэкона.

На протяжении начала 1950-х Бэкона, судя по всему, интересовали выражения лиц. Впрочем, как он признавался, не тем, *что* они выражают.

«По сути, мне больше хотелось написать крик, чем ужас. Наверное, если бы я действительно задумался о том, *что* заставляет человека кричать – об ужасе, который производит крик, – то крики, которые я пытался написать, получились бы удачнее. По сути, они были слишком абстрактными. Изначально они проистекали из того, что меня всегда очень трогали движения рта, а также форма рта и зубов. Можно сказать, мне нравятся те блеск и цвет, которые идут изо рта, и я в некотором смысле всегда надеялся, что смогу написать рот так, как Моне писал закат».

На портретах друзей, например, Изабель Роусторн, и на некоторых из новых автопортретов перед нами – выражение глаза, порой – обоих глаз. Но изучим эти выражения, прочтем их. Ни в одном из них нет рефлексии. Глаза, безмолвные, оглядывают из своего состояния на то, что их окружает. Они не знают, что с ними произошло; их трогательность заключена в их неведении. И все-таки, что же с ними произошло? Остальная часть лица искажена выражением, которое им не принадлежит, – которое, на самом деле, и не выражение вовсе (поскольку за ними ничего нет – что тут выражать), а событие, созданное по воле случая, в котором замешан художник.

Не совсем, впрочем, по воле случая. Сходство остается – и здесь Бэкон использует все свое мастерство. Обычно сходство определяет характер, а характер в человеке не отделим от сознания. Этим и объясняется, почему некоторые из его портретов, беспрецедентные в истории искусства, хотя нисколько не трагичные, так западают в душу. Характер представляется нам пустой формой из-под сознания, которое отсутствует. И снова самое худшее уже произошло. Живой человек превратился в бездумный призрак самого себя.

На более крупных композициях, где персонажей несколько, отсутствие выражения лица соответствует полной бесчувственности остальных фигур. Все они постоянно

доказывают друг другу, что у них не может быть никакого выражения лица. Остаются лишь гримасы.

Взгляд Бэкона на абсурдное не имеет ничего общего ни с экзистенциализмом, ни с творчеством такого художника, как Сэмюэль Беккет. Беккет подходит к отчаянию через расспросы, через попытки распутать язык ответов, которые принято давать. Бэкон ни о чем не расспрашивает, ничего не распутывает. Он принимает как факт, что самое худшее уже произошло.

Отсутствие альтернатив во взглядах Бэкона на человеческую природу отражается в отсутствии всякого тематического развития в его творчестве. На протяжении тридцати лет прогресс Бэкона носит технический характер и направлен на то, чтобы острее сфокусироваться на самом худшем. Он добивается успеха, но в то же время повторение делает самое худшее менее правдоподобным. В этом его парадокс. Когда идешь по залам выставки, проходя один за другим, становится ясно, что самое худшее можно пережить, что можно и дальше писать его, снова и снова, что можно превращать его в искусство все более и более элегантное, что можно вставлять его в бархатные и золотые рамы, что другие будут покупать его и вешать на стены комнат, где они едят. Начинает казаться, что Бэкон, возможно, шарлатан. И все же это не так. И его верность собственной одержимости означает, что из парадокса его искусства непременно вытекает последовательная истина, пусть и не обязательно та, которую он имеет в виду.

Искусство Бэкона, по сути, конформистское. Сравнивать этого художника следует не с Гойей или ранним Эйзенштейном, а с Уолтом Диснеем. Оба они выносят суждения по поводу отчужденного поведения в современном обществе; оба, каждый по-своему, убеждают зрителя принять то, что есть. У Диснея отчужденное поведение вы глядит смешным и сентиментальным, а потому приемлемым. Бэкон подобное поведение интерпретирует в свете того, что самое худшее из всего возможного уже произошло, и потому выдвигает мысль о том, что и отказ, и надежда бессмысленны. Удивительные формальные сходства их творчества – деформация членов, общие очертания тел, соотношения между фигурами и фоном, между одними фигурами и другими, использование аккуратной, сшитой на заказ одежды, жесты, цветовая палитра – обусловлены тем, что они дополняют друг друга в своем отношении к одному и тому же кризису.

Мир Диснея тоже дышит ничем не оправданным насилием. В каждый момент чувствуется: вот-вот грядет окончательная катастрофа. У его созданий есть и личностные черты, и нервные

реакции. Чего у них нет (почти), так это сознания. Если перед началом диснеевской мультипликационной сцены прочесть титры – «Больше ничего нет» – и поверить в них, то фильм покажется нам таким же ужасным, как и полотно Бэкона.

Картины Бэкона не являются, как часто говорят, комментариями по поводу какого-то настоящего опыта одиночества, тоски или метафизического сомнения; не являются они и комментариями по поводу социальных отношений, бюрократии, индустриального общества или истории XX века. Для этого им пришлось бы иметь дело с сознанием. Они же демонстрируют, как отчуждение может вызвать стремление к собственной абсолютной форме – а именно бездумности. Это и есть та последовательная истина, которую, скорее, не выражает, а демонстрирует творчество Бэкона.

*1972*

# Историческая функция музея

Кураторы художественных музеев всего мира (возможно, за тремя-четырьмя исключениями) далеки от нас – иначе не скажешь.

Они живут в маленьких замках или, если их интересы носят современный характер, в «гуггенхаймовых башнях». Нас, публику, впускают в часы работы, принимают как ежедневную необходимость; однако ни один куратор не допускает и мысли о том, что его работа, по сути, начинается с нас.

Кураторы переживают об отоплении, о цвете стен, о том, как развесить картины, о происхождении экспонатов, о почетных гостях. Те, кто занимается современным искусством, переживают о том, удается ли им достичь нужного баланса между осмотрительностью и отвагой.

Среди них попадаются разные люди, но если взять этот профессиональный круг в целом, его представителей отличает покровительственное отношение, снобизм и лень. Эти качества, полагаю, являются результатом непрерывных фантазий, которым в той или иной степени предаются все кураторы. Фантазии эти крутятся вокруг мысли о том, что их попросили принять на себя серьезнейшую гражданскую ответственность – олицетворять собой престиж, с которым сопряжено владение произведениями искусства, собранными под крышей их заведения.

Вверенные им произведения считаются в первую очередь собственностью – а потому им необходим владелец. Большинство кураторов, возможно, и полагают, что лучше, когда произведениями искусства владеет государство или город, а не частные коллекционеры. Однако владелец им нужен. А потому кто-то должен занять по отношению к ним место почетного владельца. Мысль о том, что произведения искусства, пока они не превратятся в собственность, являются выражениями человеческого опыта и средствами приобретения знаний, им претит, поскольку ставит под угрозу – нет, не их положение, но то, что они на основании своего положения создали для себя.

Поскольку «музейный мир» образует большую часть «мира искусства», который в последнее время приобрел весьма значительную коммерческую и даже дипломатическую силу, на меня непременно набросятся, сочтя мои заявления словами завистника. Тем не менее таково мое взвешенное мнение, сложившееся после многих лет общения с директорами музеев по всей Европе, причем как в социалистических странах, так и в капиталистических. В этом отношении Ленинград ничем не

отличается от Рима или Берлина.

Было бы абсолютно неверно предполагать, что деятельность кураторов бесполезна. Они сохраняют – в полном смысле этого слова – уже имеющееся; некоторые из них с умом приобретают новые работы. Речь не о бесполезности – речь о неадекватности. А неадекватна их деятельность потому, что она устарела. Их взгляды на искусство как на самоочевидный источник наслаждения, привлекательный для правильно сложившегося Вкуса, их взгляды на Восприятие как на нечто свойственное главным образом Знатокам-ценителям – иными словами, тем, кто способен сравнивать один продукт с другим в рамках очень узкого спектра, – все это идет из XVIII века. Их чувство огромной гражданской ответственности – перешедшей, как мы видели, в престиж почетной должности, – их мнение о публике как о пассивной массе, которой следует предоставить доступ к произведениям искусства, воплощающим духовные ценности, – это восходит к XIX веку с присущей ему традицией работы на благо общества и благотворительностью. Стоит любому, кто не является специалистом, войти сегодня в музей, как его заставляют почувствовать себя нищим в мире культуры, получающим подаяние от благотворительной организации, а феноменальные продажи третьесортных книг по искусству отражают вытекающую отсюда веру в Самосовершенствование.

Влияние, оказанное на мышление музейных кураторов двадцатым веком, ограничивается декором и техническими новшествами, призванными способствовать пропусканию публики через их владения. В опубликованной несколько лет назад книге, написанной серьезным французским куратором, делается предположение о том, что музей будущего станет механизированным: посетители будут неподвижно сидеть в смотровых будочках, а перед ними на своего рода вертикальном эскалаторе будут появляться холсты. «Таким образом за полтора часа тысяча посетителей смогут посмотреть тысячу картин, не покидая своих мест». Концепция Фрэнка Ллойда Райта, которому Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке представляется машиной для просмотра картин, лишь более замысловатый пример такого же отношения.

В чем же тогда состоит отношение поистине современное? Естественно, каждый музей представляет собой отдельную проблему. Решение, которое, возможно, подойдет провинциальному городку, будет абсурдным для Национальной галереи. Пока мы можем обсуждать лишь общие принципы.

Во-первых, воображению необходимо предпринять усилие, идущее вразрез со всей современной тенденцией мира искусства:

на произведения искусства следует смотреть, освободив их от всякой таинственности, окружающей их как предметы собственности. Тогда становится возможным видеть в них свидетельство процесса их создания, а не рассматривать их как готовые продукты; видеть их как нечто связанное с действием, а не как законченное достижение. «Как это было создано?» – вот вопрос, который вытесняет вопрос коллекционера «Что это?».

*Дж. Зоммер. Музей в Неаполе. 1880-е гг.*

Стоит отметить, что данная смена акцента уже оказала глубокое влияние на искусство. Начиная с появления «живописи действия», художников все более и более занимает идея обнажить

процесс, а не прийти к выводу. Гарольд Розенберг, выступавший от имени американских новаторов, высказал это очень просто: «Живопись действия <…> обозначила новую установку для живописи в XX веке: служить средством воссоздания художником самого себя и предоставлять зрителю свидетельство о той деятельности, которую включает в себя эта затея».

Новый акцент – результат революции в нашем способе обобщающего мышления и интерпретации. Процесс смел все фиксированные состояния; наивысшим проявлением человеческой природы является теперь уже не знание как таковое, но рассчитанное на определенный эффект понимание процесса. Наиболее оригинальные художники последних двадцати пяти лет испытали на себе шок этой революции сильнее, чем большинство остальных людей; но поскольку они еще и чувствовали себя изолированными в безразличном обществе (успех, когда он в конце концов пришел, это безразличие никоим образом не умерил), они не сумели найти для своего нового искусства никакого содержания, кроме собственного одиночества. Отсюда узкий круг интересующихся их искусством, но отсюда же и важность его посланий.

На практике это означает, что в современном музее произведения искусства любого периода следует показывать в контексте разнообразных процессов, таких как технический процесс развития средств, используемых художником, биографический процесс его жизни и, самое главное, исторический процесс: который он отражает, на который воздействует, который предрекает, в результате которого может исчезнуть. Этот контекст придется создать, развешивая картины в определенной последовательности и, если понадобится, снабжая их текстом. Рядом с настоящими картинами придется повесить фотографии картин, находящихся в другом месте. Там, где речь идет об акварелях и рисунках, придется смешать факсимильные копии с оригиналами. Придется наряду с лучшими представить работы, им уступающие, и разъяснить, что они собой представляют. Категории страны и периода, которыми оперирует Знаток-ценитель, придется часто ломать – обнаженная фигура Буше может оказаться рядом с работой Курбе. Оформление придется сделать нейтральным и передвижным. Смотритель замка лишится своей Южной залы, обитой красным бархатом.

Список других практических последствий можно продолжать, но я уже слышу крики протеста. Пуританская, дидактическая пропаганда! Обывательское порабощение искусства историцизмом! Эти и тысячи других возгласов и взрывов хохота пригодятся защитникам неприкосновенности искусства как

собственности – а нынешним кураторам не придется унижаться до попыток представить свой предмет как единое целое.

Если приложение идей к пониманию искусства подразумевает под собой пропаганду, то это действительно то, что я имею в виду. С другой стороны, я вовсе не предлагаю музеям располагать коллекции согласно одной-единственной неизменной идее. С каждой подборкой произведений можно обращаться по-разному. Никакая аргументация не должна быть неизменной, и даже внутри одной сгруппированной подборки будет возможность одновременно представить ряд различных идей – например, развесив картины вдоль стенных панелей, на пересечении которых будет находиться ключевое произведение. В больших коллекциях произведения, временно не включаемые в данную концепцию, будут выставляться, как сейчас, в качестве справочного материала и для того, чтобы доставить удовольствие тем, кто с ними уже знаком, без комментариев.

Предлагаемый мной подход мог бы кардинально преобразить все музеи, за исключением огромных столичных. Их репутация перестала бы основываться на небольшом числе непревзойденных шедевров, которые имеются у них в обойме. Работы второго и третьего ряда можно было бы превратить в важные, берущие за живое, использовав их в нужном контексте. Представьте себе этюд Грёза с детской фигурой, помещенный рядом с официальным барочным портретом кого-нибудь из его современников. Незначительные, малоинтересные работы внезапно обрели бы реальное значение – ведь они смогли бы осветить проблемы, разрешенные в других произведениях. Если бы музеи сотрудничали друг с другом, у каждого появилась бы великолепная коллекция факсимильных копий акварелей и рисунков, подходящая по теме для дискуссии или исследовательской программы. С помощью фотографий можно было бы «одолжить» произведения из любой коллекции мира для множества сравнительных целей. Короче говоря, музей из хранилища, где собрано столько-то уникальных сокровищ, превратился бы в живую школу, обладающую совершенно особым преимуществом: школу, где ведется работа с визуальными образами, которые, будучи заключенными в простые рамки исторического и психологического знания, способны передавать людям опыт на уровне куда более глубоком, нежели большинство литературных и научных экспозиций.

Я нисколько не сомневаюсь: музеи рано или поздно начнут выполнять функцию того рода, что я предлагаю. В этом я уверен не только потому, что в конце концов музеи вынуждены будут признать, что наступило новое столетие (в этом – очевидное

решение многих из уже имеющихся у них проблем), но и в силу единственно возможной будущей функции искусства, которое мы унаследовали.

Чисто эстетическая сторона привлекательности и оправдания искусства – лишь половина истины, если не меньше. Искусство должно служить еще и цели внехудожественной. Великое произведение искусства часто переживает свою первоначальную цель. Но это происходит потому, что другую цель удается различить в более поздний период, используя глубину опыта, который в нем содержится. Например, Вийон писал для того, чтобы предстать перед Богом таким каков он есть. Сегодня мы читаем его как, возможно, первого поэта, воспевшего «свободного» человека, одинокого в христианской Европе.

В наши дни большинство картин невозможно и дальше «использовать» по их привычному назначению: для религиозного поклонения, для воспевания богатства сильных мира сего, в целях политического просвещения, чтобы доказать возвышенный характер романтики, и так далее. И все-таки живопись особенно хорошо подходит для развития той самой способности понимать, что привела к отмиранию ее более ранних предназначений, – иными словами, для развития нашего исторического и эволюционного самосознания.

Стоя перед произведением прошлого, мы – через свою эстетическую реакцию, а также связанный с воображением интеллект – начинаем понимать, какой выбор предоставляла художнику реальность четыре тысячи, четыреста или сорок лет назад. Это понимание вовсе не должно носить характер академический. Нам дается (чего не бывает в случае литературы) чувственная информация, которая, должно быть, подсказывала ему альтернативные варианты выбора. Мы как будто способны извлечь пользу из своих ощущений и реакций на форму и содержание произведения искусства, интерпретируемого сознанием художника, обусловленного его эпохой, а также нашим собственным сознанием. Небывалая диалектика, протянувшаяся через века, в действии! Небывалое средство, помогающее понять, какой исторический путь мы прошли, чтобы стать собой!

*1966*

# Прошлое: вид из возможного будущего

Пытался ли кто-нибудь подсчитать, хотя бы приблизительно, сколько существует написанных маслом, обрамленных картин, которые были созданы в период с XV по XIX век? За последние полвека немалое число их наверняка было уничтожено. Сколько их было в 1900 году? Важна не сама цифра. Но даже попытаться угадать ее означает понять: то, что обычно считается искусством, то, на основании чего искусствоведы и эксперты делают обобщения о европейской традиции, – ничтожная часть того, что на самом деле было создано.

Со стен длинной галереи на мир взирают – сверху вниз, не теряя ни на миг чувства собственного достоинства, окруженные золочеными рамами, – те, у кого никогда не было причин усомниться в собственной значимости. Я гляжу сверху вниз на двор, вокруг которого расположены галереи. В центре лениво поигрывает фонтан; вода медленно, но непрерывно наполняет его чашу. Плакучие ивы, скамьи, несколько жестикулирующих статуй. Во двор разрешен вход публике. Летом тут прохладнее, чем на городских улицах за стеной; зимой стена защищает от ветра.

Я посидел на скамье, прислушиваясь к разговорам тех, кто вышел во двор на короткий перерыв, – в основном стариков и женщин с детьми. Я понаблюдал за играющими детьми. Я побродил по двору, когда там никого не было, размышляя о собственной жизни. Я посидел, не замечая ничего вокруг, читая газету. Глядя сверху вниз на двор, прежде чем снова обернуться к портретам местных сановных лиц, живших в XIX веке, я замечаю, что у соседнего высокого окна стоит служитель галереи и тоже взирает на живые фигуры внизу.

И вдруг передо мною предстает образ – вид снизу: он и я, каждый в одиночестве застыл в своем окне. Меня видно довольно четко, правда, всех деталей не разобрать, поскольку от земли до окна сорок футов, а солнце в таком положении, что слепит глаза тому, кто меня видит, наполовину лишая его зрения. Я вижу себя так, как видно меня со стороны. На миг я впадаю в знакомую панику. Затем поворачиваюсь к изображениям в рамах.

Банальность официальных портретов XIX века, разумеется, обладает большей завершенностью, чем та, что свойственна ландшафтам XVIII столетия или религиозным картинам XVII-го. Однако это, пожалуй, верно лишь в несущественной степени.

Европейское искусство идеализируют, преувеличивая исторические различия, присущие его развитию, и не пытаясь взглянуть на него как на единое целое.

В искусстве любой эпохи заметен широкий разброс таланта. Однако сомневаюсь, чтобы разница между шедеврами и средними полотнами была столь велика где-либо еще кроме европейской традиции последних пяти столетий. Разница – вопрос не только мастерства и воображения, но также морали. Среднее произведение – после XVI века это делалось все более заметно – создавалось цинично; иными словами, его содержание, его посыл, ценности, которые оно формально пропагандировало, для его автора были менее важны, чем необходимость выполнить заказ. Грубая работа – результат не провинциальности или неловкости; это результат того, что требования рынка были настойчивее требований ремесла.

Подобно тому, как в искусствоведении основное внимание всегда уделялось ряду выдающихся работ, а бóльшая часть входящего в традицию почти не рассматривалась, в эстетической теории делается акцент на незаинтересованном духовном опыте безучастного характера, который можно почерпнуть из произведений искусства, тогда как их огромная идеологическая функция главным образом игнорируется. Мы одухотворяем искусство, называя его искусством.

Современные специалисты по искусству эпохи Возрождения и той, что последовала за ней, – Буркхардт, Вёльфлин, Ригль, Дворжак – начали писать в момент, когда традиция начала распадаться. Эти два обстоятельства были, несомненно, связаны между собой в поразительно сложном контексте прочих исторических событий. Вероятно, для того чтобы начать, искусствоведам всегда требуется конец. Однако эти искусствоведы определили различные фазы традиции (ренессанс, маньеризм, барокко, неоклассицизм) настолько четко и разъяснили их эволюцию от одной к другой с таким мастерством, что им удалось спровоцировать понимание европейской традиции как традиции бесконечных перемен: чем больше она порывала с собственным наследием или переделывала его, тем сильнее становилась собою. Прослеживая определенную непрерывность в прошлом, они словно гарантировали таковую в будущем.

Сосредоточение внимания на исключительных произведениях пары сотен мастеров, акцент на духовность искусства, чувство принадлежности к истории без конца – все это помешало нам увидеть свою художественную традицию как единое целое и заставило вообразить, будто опыт сегодняшнего разглядывания нескольких работ прошлого все-таки дает нам ключ к пониманию

функции производства европейского искусства в колоссальных масштабах. Мы заключаем, что Европе на роду было написано производить искусство. Формулировка тут, возможно, поизощреннее, однако суть предположения именно такова. Попробуйте теперь взглянуть на традицию более отстраненно.

«Мы не можем себе представить, – писал Ницше, – что именно станет историей в один прекрасный день. Возможно, прошлое еще во многом не открыто; чтобы его открыть, требуется множество сил, обращенных в прошлое».

В рассматриваемый нами период, который можно приблизительно определить как период от ван Эйка до Энгра, основным продуктом искусства была обрамленная картина, написанная маслом на мольберте. Настенная живопись, скульптура, графика, гобелены, театральные декорации и даже многие аспекты архитектуры визуализировались и оценивались по системе, которая чистейшее свое выражение находила в станковой живописи. Для правящего и среднего класса станковая живопись стала целым миром в миниатюре, поддающимся виртуальному усвоению; эта художественная традиция стала средством выражения всех визуальных идеалов.

Каково было преимущественное предназначение станковой живописи?

Она представляла собой живописный стиль, способный «имитировать» природу или реальность точнее любого другого. То, что обычно называют стилистическими изменениями, – от классического стиля к маньеризму, барокко и так далее, – никогда не оказывало влияния на основную «имитационную» способность; каждая последующая фаза лишь по-своему ее использовала.

Я заключаю слово «имитационный» в кавычки, поскольку оно может запутать в не меньшей степени, чем разъяснить. Утверждение о том, что европейский стиль имитировал природу, имеет смысл, лишь если придерживаться определенного взгляда на природу – взгляда, который в конце концов получил наиболее осязаемое выражение в философии Декарта.

Декарт провел четкую границу между духом и материей. Духу присуще самосознание. Материи присуще протяжение в пространстве. Дух бесконечно тонок. Происходящее в природе, каким бы сложным оно ни было, чисто механическим способом объяснимо и по сравнению с духом тайны не представляет. Природе суждено служить человеку, она – его *идеальный объект для наблюдения*. Именно это продемонстрировали теории Возрождения, согласно которым все сходится в глазу смотрящего. Природа – тот конический сегмент видимого, вершиной которого

является человеческий глаз. Следовательно, имитировать природу означает прослеживать на двумерной поверхности то, что в данный момент увидел или мог бы увидеть глаз.

Европейское искусство – здесь я применяю этот термин только к периоду, который мы обсуждаем, – не менее надуманно, не менее произвольно, не ближе к полной реальности, чем фигуративное искусство любой другой культуры или периода. Все традиции фигуративного искусства обращаются к различным разновидностям опыта с тем, чтобы подтвердить собственные принципы фигуративного изображения. Фигуративные произведения искусства, созданные в рамках традиции, никогда не представляются нереалистичными тем, кто воспитан в рамках этой традиции. А значит, необходимо задаться вопросом более тонким. К какому аспекту опыта обращается европейский стиль? Или, точнее, какую разновидность опыта воссоздают его изобразительные средства? (Тем же вопросом можно задаться и в отношении японского или западноафриканского искусства.)

В своей книге о флорентийских художниках Беренсон пишет:

«Написанный объект может начать приносить нам наслаждение подлинно художественное, не связанное с интересом, который мы испытываем к символам, лишь при условии, что мы признаем его существование как нечто данное».

Затем он объясняет: то, что позволяет нам воспринимать существование написанного объекта как данное, – это его ощутимость, «тактильная ценность». Более недвусмысленно о сути художественного наслаждения, которое можно почерпнуть в европейском искусстве, не скажешь. То, к чему, как нам кажется, мы способны прикоснуться, для нас воистину существует; то, к чему не способны, – нет.

Социальные и экономические способы присвоения сильно изменились за эти пять столетий. Живопись XV века часто напрямую отсылает к тому, что на картине изображено: мраморные полы, золотые колонны, богатые ткани, драгоценности, серебро. К XVI веку живопись перестала воспроизводить для зрителя-владельца вид собранного или накопленного им богатства, но, благодаря единству, которое позволяла придать самым драматическим действиям светотень, начала изображать целые *сцены*, где были свои события и участники. Этими сценами можно было «владеть» в той степени, в какой зритель понимал, что богатство способно создавать и контролировать действие на расстоянии. В XVIII веке традиция распалась на две линии. В одной воспевали нехитрую

собственность среднего класса, в другой – право аристократов покупать представления и режиссировать вечным театром.

Я стою перед типичной европейской обнаженной фигурой. Она написана с крайней чувственной выразительностью. И все же сексуальность проявляется в ее действиях и выражении лица лишь поверхностно; в другой фигуре, созданной в рамках сравнимой традиции, это было бы не так. Почему? Потому что для Европы первично владение собственностью. Сексуальность картины проявляется не в том, что именно на ней изображено, но в праве владельца-зрителя (в данном случае моем) видеть ее обнаженной. Нагота фигуры – функция не ее сексуальности, но сексуальности тех, кто имеет к картине доступ. В большинстве обнаженных фигур европейских картин читается пассивность, свойственная проституции.

*Р. Коппитц. Художник и модель. 1926 г.*

Принято говорить, что европейская живопись подобна окну в мир. В смысле чисто оптическом это, возможно, так. Но разве нельзя с тем же успехом сказать, что она подобна сейфу, встроенному в стену, где хранится видимое?

До сих пор я рассматривал методы живописи, средства репрезентации. Теперь рассмотрим то, что изображено на картинах, их содержание. Существовали особые категории предметов изображения: портреты, пейзажи, натюрморты, жанровые картины «из жизни низов». Каждую категорию вполне можно изучать отдельно в рамках одной и той же общей теории, которую я предложил. (Представьте себе десятки тысяч полотен с натюрмортами, где изображена подстреленная или пойманная дичь; многочисленные жанровые картины о сводничестве или непристойных предложениях; бессчетные официальные портреты в мундирах.) Впрочем, я хочу сосредоточить внимание на категории, которая всегда считалась наиболее благородной, наиболее важной для традиции, – картинах с религиозным и мифологическим сюжетами.

Некоторые основные христианские сюжеты возникли в искусстве задолго до расцвета мольбертной живописи. И все-таки их функция и социальный (не путать с чисто иконографическим) смысл, воплощенные во фресках, скульптуре или витражах, были совершенно иными. На фреске сюжет представлен в определенном контексте – скажем, в контексте часовни, посвященной данному святому. Сюжет *относится* к окружающим его конструкциям и к тому, что может произойти вокруг; зритель, он же верующий, становится частью контекста. У станковой картины такого точного материального контекста нет, поскольку она не привязана к месту.

Картина не представляет сюжет внутри большего целого, но предлагает этот сюжет своему владельцу. Таким образом, ее содержание *относится* к жизни ее владельца. Простейшим примером того, как этот принцип работал на промежуточном этапе, являются полотна, посвященные распятию или рождению Христа, на которых изображены и те, кто эти картины заказал и оплатил, – изображены стоящими у подножия креста или коленопреклоненными у яслей. Впоследствии необходимость вписывать заказчиков отпала, поскольку владение картиной гарантировало их постоянное в ней присутствие.

*Неизвестный фотограф. Карнавал Путиловского Треугольника. 1920-е гг.*

И все-таки, какое отношение сотни отвлеченных сюжетов имеют к жизни тех, кто владеет картинами, кому они посвящены? Источниками этих сюжетов были не реальные события или ритуалы, а тексты. Европейское искусство в невиданной степени было изобразительным искусством, выросшим из литературы. Знакомство с этими текстами или по крайней мере с их героями было прерогативой привилегированного меньшинства. Такие полотна чаще всего прочитывались как произведения предметно-изобразительного искусства, но их язык оставался неудобочитаемым – в силу отсутствия у большинства людей понимания того, что именно они обозначали. Уже в одном этом отношении мы, нынешние зрители, подобны этому большинству. Что же произошло со святой Урсулой, спрашиваем мы? Почему Андромеда оказалась прикованной к скале?

Исключительные знания привилегированного меньшинства обеспечивали ему систему эталонов, позволяющих выражать, тонко и экспрессивно, ценности и идеалы той жизни, которой жил этот класс. (Последние следы данной традиции можно различить, если вспомнить об особой моральной ценности, по-прежнему приписываемой изучению Античности.)

Религиозные и мифологические полотна представляли собой нечто большее, нежели обычную иллюстрацию к отдельным

сюжетам; вместе они образовывали систему, позволявшую классифицировать и идеализировать реальность в соответствии с культурными интересами правящих классов. Они давали в пользование человеку визуальный этикет – набор примеров, демонстрировавших, как следует представлять себе важнейшие моменты жизни. Не следует забывать, что до появления фотографии и кино лишь живопись позволяла запечатлеть, как выглядят или должны выглядеть люди и события.

Картины относились к жизни зрителей-владельцев, поскольку демонстрировали, как должна в идеале выглядеть эта жизнь в возвышенные моменты проявления веры, героического действия, чувственного забытья, раскаяния, нежности, гнева, мужественной смерти, применения власти без потери достоинства и так далее. Они были подобны предметам одежды, которые протягивали зрителям-владельцам: надень и носи. Отсюда то огромное внимание, что уделялось внешнему правдоподобию *фактуры* изображавшихся вещей.

Зрители-владельцы не отождествляли себя с сюжетами картин. Сопереживание возникает на более простом, более спонтанном уровне оценки. Не воспринимали они сюжеты и как противостоящую им внешнюю силу – ведь они уже обладали ими. Напротив, зрители-владельцы видели себя *в* сюжете. Они видели себя, настоящих или воображаемых, прикрытыми идеализированными внешними признаками сюжета. В них они находили видимость того, в чем, по их представлениям, заключалась их собственная человеческая природа.

Типичное религиозное или мифологическое полотно периода с XVI по XIX век отличается крайней пустотой. Мы не замечаем этого лишь потому, что нас обманывает культурный слой, наложенный на эти картины искусствоведением. На типичном полотне фигуры лишь поверхностно связаны с тем, что их окружает; кажется, будто они отделены от всего окружающего; их лица лишены выражения; их огромные тела – дань стереотипам, они вялы – вялы даже в действии. Это нельзя объяснить неумением художника или недостатком у него таланта; примитивные работы, даже те, где уровень воображения низок, бесконечно выразительнее. Эти полотна пусты, потому что такова была их функция – та, что определялась их предназначением и традицией. Им следовало быть пустыми. Они были созданы не для того, чтобы выражать или вдохновлять – они были созданы для того, чтобы воплощать последовательные фантазии своих владельцев.

Станковая живопись в силу своих изобразительных средств была подходящим инструментом для метафорического овладения

материального мира; в силу своей иконографии – для присвоения немногочисленным привилегированным меньшинством всех «человеческих ценностей» христианства и античного мира.

Передо мной весьма средний голландский автопортрет XVII века. Однако во взгляде художника присутствует качество, нередко свойственное автопортретам. Взгляд прощупывающий, удивленный. Взгляд, в котором проявляется легкое недоверие к тому, что он видит.

Существуют картины, выходящие за границы традиции, к которой они принадлежат. Эти картины имеют отношение к подлинной человеческой природе. Они свидетельствуют об интуитивном понимании художниками того, что жизнь больше, чем доступные традиционные средства ее изображения, и что драмы ее более насущны, чем это позволяет в данный момент продемонстрировать общепринятый стиль. Путать эти исключения с нормами традиции ошибочно.

Традицию и ее нормы стоит изучать, ибо в них мы можем найти больше нигде не существующее свидетельство того, какими представлялись европейским правящим классам мир и они сами. Мы можем открыть для себя типологию их фантазий. Мы можем увидеть жизнь, преобразованную так, чтобы служить рамой их образу. А иногда мы можем ухватить, даже в работах ничем не выдающихся – как правило, в пейзажах, поскольку они связаны с опытом одиночества, когда воображение менее ограничено социальным предназначением, – неуверенное видение свободы другого рода, свободы иной, нежели право присваивать.

В каком-то смысле всякая культура присваивает или пытается превратить существующий, реальный мир в свою собственность. В несколько ином смысле всякий человек приобретает опыт самостоятельно. Практику, свойственную европейскому искусству эпохи, последовавшей за Возрождением, от всех остальных культур отличает то, что она преобразует все приобретенное в товар; как следствие, все становится пригодным для обмена. Ничто не присваивается ради предмета самого по себе. Всякий объект и всякая ценность могут быть преобразованы во что-то другое – даже в собственную противоположность. В «Капитале» Маркс цитирует Христофора Колумба, писавшего в 1503 году: «Золото может даже душам открыть дорогу в рай». Ничто не существует само по себе. В этом – суть насилия над духом, свойственного европейскому капитализму.

*Вл. Мамышев-Монро. Любовь Орлова. 2000 г. © Владислав Мамышев, изображение, собственность семьи художника*

В идеале станковое полотно заключено в раму. Рама подчеркивает, что внутри ее четырех краев установлена собственная система картины, замкнутая, связная и абсолютно строгая. Рамой отмечена граница царства автономного порядка. Требования композиции и иллюзорного, но всепроникающего трехмерного пространства картины составляют строгие законы этого порядка. В этот порядок вставляют, подогнав, изображения реальных фигур и предметов.

Все имитационное мастерство традиции сосредоточено на том, чтобы сделать эти изображения как можно более осязаемыми, реальными на вид. И все-таки каждая часть подчиняется абстрактному и искусственному порядку целого. (Степень этого подчинения демонстрируют формалистский анализ картин и все классические проявления правил композиции.) Составные части выглядят реальными, но на деле это только символы. Символы внутри обширной и при этом

невидимой, замкнутой системы, которая тем не менее прикидывается открытой и естественной.

Такова тирания, которой пользуется станковая живопись, и от нее берет начало фундаментальный критерий, по которому отличают типичное от исключительного в рамках европейской традиции. Утверждает ли изображенное уникальную ценность своего первоначального бытия или подчинилось тирании системы?

Сегодня визуальные образы больше не служат для европейских правящих классов источником приватного наслаждения и самоутверждения; они превратились в средство, с помощью которого правящие классы властвуют над другими через СМИ и рекламу. Однако неверно будет проводить параллели между этими новыми коммерческими явлениями и освященной временем традицией европейского искусства. Их характеристики могут отличаться друг от друга, могут служить различным целям – однако определяющий принцип у них один и тот же: человек есть то, чем он владеет.

Делакруа, полагаю, был первым живописцем, у которого появились некие подозрения по части того, *что* влечет за собой традиция станковой живописи. Позже эту традицию ставили под сомнение другие художники, резко ей противостоявшие. Сезанн потихоньку разрушил ее изнутри. Важно то, что две наиболее последовательные и радикальные попытки создать альтернативную традицию произошли в 1920-е годы в России и Мексике – странах, где европейская модель была деспотически навязана их собственным коренным традициям в искусстве.

Большинство нынешних молодых художников воспринимают как аксиому то, что период станковой живописи закончился. В своих работах они пытаются учредить новые правила в отношении средств, формы и восприятия. И все-таки традиция живуча, она по-прежнему оказывает огромное влияние на наши взгляды на прошлое, наши представления относительно роли художника, и наше определение цивилизации. Почему традиция умирает так медленно?

Потому что так называемое изобразительное искусство хоть и нашло новые материалы и новые средства, не отыскало новой социальной функции, способной заменить устаревшую функцию станковой живописи. Создать для искусства новую социальную функцию художникам в одиночку не под силу. Ее способны породить лишь революционные социальные перемены. Тогда у художников появится возможность по-настоящему точно и конструктивно работать с самой реальностью, работать с тем, что действительно представляет из себя человек, а не с визуальным

этикетом, служащим интересам привилегированного меньшинства; тогда искусство, быть может, заново установит связь с тем, что всегда игнорировало европейское искусство, – с тем, что нельзя присвоить.

*1970*

# Источники

Эссе «Как меняется образ человека на портрете», «Образ империализма», «Искусство и собственность в наши дни», «Историческая функция музея», «Момент кубизма» взяты из книги John Berger. Moment of Cubism and other essays. London, Weidenfeld & Nicolson, 1969.

Эссе «О чем сообщает фотография», «Прошлое: вид из возможного будущего», «Вальтер Беньямин», «Ле Корбюзье», «Природа массовых демонстраций», «Использование фотомонтажа в политических целях» – из книги John Berger. Selected Essays and Articles: The Look of Things. Harmondsworth, Penguin, 1972.

Эссе «Фотография и ее предназначения», «Страдания в кадре», «Пол Стрэнд», «Костюм и фотография», «Фрэнсис Бэкон и Уолт Дисней», «Символ веры» – из книги John Berger, About Looking. London, Writers and Readers, 1980.

Эссе «Маяковский, его язык и его смерть» взято из книги John Berger. The White Bird. London, Chatto and Windus, 1985.

# Послесловие переводчика

Джона Бёрджера как-то спросили: «Почему вы решили уехать из Англии?» Он ответил: «Я хотел уехать лет с восемнадцати. Когда я общался с людьми, у меня часто возникало ощущение, что им со мной как-то неловко. По-моему, им казалось, что я создаю вокруг неприличное напряжение». Подобное отношение к убежденному марксисту легко представить себе в нынешней Британии; в 1950-х леворадикалам сочувствовали куда больше. Несмотря на сильно пошатнувшееся положение британских левых, за полвека, прошедшие с отъезда Бёрджера, его не только не забыли, но и включили в канон важнейших интеллектуальных фигур страны. От большинства своих современников, когда-либо добивавшихся подобного признания, он отличается тем, что не отказался от идеалов юности, не превратился в ворчливого, разочарованного жизнью метра, но сохранил верность всему, что вдохновляло его с самого начала. В его речи и текстах сегодня все так же часто звучит слово «надежда».

Бёрджер родился в 1926 году в Лондоне, был отдан в частную школу-интернат, откуда сбежал в шестнадцать лет, поскольку хотел рисовать. Первые его годы в художественном училище пришлись на военное время: в Национальной галерее почти не осталось картин, там устраивались музыкальные концерты. Бёрджер вспоминал о том, как лондонцы впервые услышали Седьмую симфонию Шостаковича: «Для кого-то из нас симфония стала пророчеством. Слушая ее, мы говорили себе, что сопротивление Ленинграда <…> в конце концов приведет к разгрому вермахта Красной армией. Так оно и произошло».

В 1944-м занятия живописью прервала служба в армии. Узнав о том, что Бёрджер учился в привилегированной школе, ему предложили поступить на офицерские курсы; отказавшись, он остался служить с выходцами из рабочей среды. После войны он, закончив обучение, писал картины, преподавал, но этого не хватало на жизнь – пришлось пойти в журналистику. За короткое время Бёрджер стал известен как автор журнала *New Statesman*, enfant terrible в мире британской арт-критики, куда левым идеям прежде было не просочиться.

Учитывая, что в Британии любят эксцентриков – куда больше, чем интеллектуалов, – Бёрджеру, останься он на родине, оставалось бы довольствоваться ролью чудаковатого радикала, способного шокировать, даже вызывать на дискуссию, но никак не убеждать. Позиция марксиста в обществе представлялась ему не такой. Он хотел писать об искусстве – но еще и о жизни, идущей

за стенами галерей и аудиторий; для этого ему необходимо было испытать эту жизнь на себе. В 1962 году он уехал в Европу и с середины 1970-х живет во французской деревне, в крестьянском доме без удобств, который снимает у соседа. Часть арендной платы – ежегодная помощь в заготовке сена.

Еще одно слово, без которого Бёрджер редко обходится в беседе или на странице, – «вопрос». Любые занятия, от рисования до работы в саду, неизбежно приводят его к размышлениям, чья траектория никогда не бывает прямой. Вопросы, которые он задает себе и другим, охватывают всевозможные темы: «Почему мир становится все более невыносим?»; «Зачем смотреть на животных?»; «В чем сходство между рисованием и ездой на мотоцикле?»; «Что видят люди, рассматривая произведения искусства?» Последний дал импульс к созданию телесериала «Способы видеть» (1972), наиболее важной работы Бёрджера. Этот результат сотрудничества с Би-би-си стал отправной точкой для нескольких поколений тех, кто занимается искусством, размышляет и пишет о нем.

Сериал и последовавшая за ним одноименная книга определили развитие исследований мировой культуры на десятилетия вперед – предложенный Бёрджером подход, при котором классика преломляется через современность, не потерял актуальности по сей день. «Зрение первично по отношению к речи» – так начинает автор сборник «Искусство видеть», в котором обращается к эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Взявшись анализировать восприятие современным человеком символики образов и слов, Бёрджер нашел новые приемы, позволившие ему продемонстрировать, что история искусства имеет непосредственное отношение к сегодняшнему зрителю.

1972-й стал для Бёрджера еще и годом литературного признания. Его роман «*G.*» (ключевая сцена которого легла в основу эссе «Природа массовых демонстраций») был удостоен Букеровской премии. Тогдашний Букер сильно отличался от нынешних: в жюри входили Джордж Стайнер, Элизабет Боуэн и Сирил Коннолли – и ни одного популярного актера. Контраст обычным излияниям счастливых лауреатов составила и речь Бёрджера на церемонии вручения награды. Свое выступление он начал так: «Мне претит атмосфера конкуренции, сопутствующая премиям. Что до этой, публикация списка претендентов, намеренно подогреваемые страсти, манера ставить на авторов, словно на скаковых лошадей, подчеркнутое разделение на победителей и проигравших – все это фальшиво и неуместно, когда речь идет о литературе». «Неприличное напряжение» в зале

усилилось, когда писатель объявил о своем решении отдать половину денежного приза ультралевой организации «Черные пантеры», напомнив, что премия была учреждена на деньги семейства, сколотившего состояние на вест-индских колониях: «Лондонское отделение движения «Черные пантеры» выросло на костях того, что оставила после себя компания «Букер» и ей подобные в Карибском бассейне. Я хочу разделить премию с активистами движения, поскольку они – как темнокожие и как трудящиеся – борются против того, чтобы эксплуатация угнетенных продолжалась».

В 2012 году в Британии отмечали сорокалетие выхода книг «*G.*» и «Способы видеть». Трудам Бёрджера-писателя, критика, художника, драматурга, сценариста, поэта, активиста была посвящена выставка «Искусство и собственность в наши дни». Одноименное эссе, включенное в настоящий сборник, содержит важнейший принцип, о котором автор не устает говорить по сей день: «на произведения искусства следует смотреть, освободив их от всякой таинственности, окружающей их как предметы собственности». Недавно Бёрджер в очередной раз воплотил этот тезис на практике, подарив свой архив Британской библиотеке. Летом 2009 года один из ее сотрудников отправился в Верхнюю Савойю, чтобы разобрать материалы на месте перед их перевозкой в Лондон. Такой план придумал сам Бёрджер, сказав, что гостю будет предоставлена полная свобода действий – вот конюшня, где хранятся наполненные бумагами ящики из-под помидоров, вот тачка, вот сад, где можно все это сортировать, – а поскольку на дворе июнь, в разгаре сенокос, то ему предлагается заодно помочь с уборкой сена. Сотрудник библиотеки справился с обеими задачами и привез домой массу рукописей, писем, статей, рисунков, часть которых включили в юбилейную выставку.

На встрече в Британской библиотеке, приуроченной к торжествам, Бёрджера спросили о том, как он, свидетель величайших потрясений прошлого века, воспринимает век нынешний. «То, что происходит в мире, всегда было одновременно прекрасно и чудовищно, – сказал он. – Но сегодня это особенно чудовищно. Причиной тому новый мировой экономический строй; я называю его экономическим фашизмом». Данный термин был введен Бёрджером еще в 1975 году, в книге «Седьмой» (*A Seventh Man*), исследовании, посвященном европейским экономическим мигрантам, вынужденным бросать родину и ехать на заработки. Именно на этот проект пошла вторая половина Букеровской премии. Пару лет назад книгу переиздали – с наступлением экономического кризиса и расширением Евросоюза тема вновь обрела в Британии

актуальность, особенно в свете все учащающихся выпадов против понаехавших из Восточной Европы. В одном из недавних интервью Бёрджер сказал, что человеку, желающему познакомиться с ним, он подарил бы две свои вещи: «Седьмого» и «Тем временем» (*Meanwhile*, 2008). В последней автор размышляет о происходящем вокруг, пытаясь определить, куда движется мир, и приходит к выводу, что наиболее подходящим ориентиром является тюрьма. «Тюрьма выросла до размеров планеты; всевозможные зоны, отведенные ее обитателям, могут называться по-разному: рабочее место, лагерь беженцев, торговый центр, периферия, гетто, учреждение, фавела, пригород».

Бёрджера не раз критиковали за неуместное стремление смешивать высокие материи с приземленными вопросами. В ответ он говорил: «Дело отнюдь не в том, что я притащил политику в искусство, – это искусство притащило меня в политику». Спустя шестьдесят лет он по-прежнему не способен рассуждать об искусстве отвлеченно. Так, беседуя с читателями о своей книге 2011 года «Блокнот Бенто» (*Bento's Sketchbook*), автор начал развивать тему о том, что рисовать означает прежде всего находить связи между вещами. Это привело Бёрджера к размышлениям о понятии времени, а они, в свою очередь, – к следующему заключению: «Финансовый капитализм обладает, по сути, чрезвычайно близоруким взглядом, когда речь идет о его собственных интересах. Он основан на спекулятивных сделках, и будущее, которое они охватывают, очень коротко: порой минуты, порой несколько часов, иногда пара лет или десятилетий – не больше. Дальше этого будущее не простирается. Прошлое – позади, как будто его и не было. Мы живем в мире с чрезвычайно коротким временным масштабом. Трансцендентальная природа вещей, поразительная взаимосвязь между всем, что существует во вселенной, – сегодня это систематически отвергается. Потому-то данная взаимосвязь – вопрос, важный еще и в политическом смысле».

Устанавливать связи между вещами для Бёрджера в первую очередь означает помещать их в исторический контекст. В эссе «Вальтер Беньямин» автор говорит о том, что для революционера история должна быть призванием. В «Исторической функции музея» Бёрджер, отмахиваясь от привычных нападок («Обывательское порабощение искусства историцизмом!»), настаивает, что при прочтении произведений искусства чрезвычайно важен «исторический процесс: который [художник] отражает, на который воздействует, который предрекает, в результате которого может исчезнуть». Подобные мысли неизменно присутствуют и в его рассуждениях о фотографии.

Восхищаясь Полом Стрэндом, Бёрджер говорит, что его «как фотографа отличает уникальное отношение к истории»; в эссе «Костюм и фотография» объясняет убедительность произведений Августа Зандера тем, что его модели верили – «их фотографии будут запечатленной частью истории».

Бёрджер то и дело напоминает читателю простую истину: человек сперва смотрит, затем видит и лишь потом начинает облекать увиденное в слова. Названия его сборников эссе – «О том, как мы смотрим» (*About Looking*), «Вид вещей» (*The Look of Things*) – подчеркивают ту же мысль. Тем не менее, для автора важнее всего способы думать, включающие в себя способы как видеть, так и формулировать. Стремление Бёрджера к некой идеальной системе, где «слова, сравнения, знаки должны создавать контекст» для визуальных образов, наиболее заметно в его эссе «Фотография и ее предназначения», написанном в ответ на книгу Сьюзен Сонтаг «О фотографии». В последней автор приходит к выводу о том, что фотография создает у человека «иллюзию владения прошлым, которого нет», вызывая в нем «хроническое вуайеристское отношение к миру, уравнивающее значение всех событий». Признавая справедливость этих мыслей, Бёрджер надеется, что в один прекрасный день «прошлое станет неотъемлемой частью процесса, в ходе которого люди делают собственную историю, [и] тогда все фотографии вновь обретут живой контекст, из остановленных мгновений превратятся в нечто такое, что продолжает существовать во времени».

Размышляя о том, что происходит в мире сегодня, Бёрджер среди главных зол называет девальвацию языка. «По мере систематического неправильного употребления слов они теряют смысл, становятся пустыми, то есть больше не несут в себе никакого знания о том, что за ними стоит. Это проистекает прежде всего из невежества. За примерами далеко ходить не надо. Большинство политических выступлений, дебатов, в которых участвуют нынешние воротилы политики и бизнеса, дискурсов, которые мы слышим из их уст, – все это, по сути, речи людей, которым совершенно неизвестно о том, что происходит где-то там, в окружающем мире. Таким образом и сложился язык, слова которого – нет, даже не пусты, это неправильно – отмечены печатью сознательно избранного невежества». Язык самого писателя – тема, заслуживающая отдельного исследования. Читать его непросто: при всей своей ясности слова его требуют непременного обдумывания, сопоставления, наконец, действия. В книге «Способы видеть» нередко встречаются инструкции: попробуйте изменить этот образ, вспомните тот или иной пример. Когда автор, выступающий за сотрудничество во всем и между

всеми, предлагает читателю приложить усилия, пропорциональные тем, что пошли на создание текста, это воспринимается как естественное приглашение к взаимному обмену мыслями. Проза Бёрджера (о его поэзии разговор особый) не призвана создавать впечатление легкости – каждая мысль обрабатывается у читателя на глазах, каким бы трудоемким ни был процесс.

Результатом этих усилий порой являются изящные формулы: «Вдохновение – зеркальное отображение истории; благодаря ему мы способны увидеть собственное прошлое, одновременно стоя к нему спиной». И все же главная задача, которую автор решает в своих эссе, – сказать нечто новое об искусстве, не отдаляясь при этом от темы «личной политической ответственности за все происходящее в мире, которую следует принимать на себя». Свою неизменную позицию Бёрджер выразил в эссе «Момент кубизма», написанном в 1969 году: «Политическая борьба будет колоссальной по своему размаху и продолжительности. <…> Конца нынешнему периоду политической инверсии, голода и эксплуатации сегодня не видно. Однако <…> если нам суждено стать представителями своего века – а не просто его пассивными созданиями, – стремление достигнуть этого конца должно неизменно присутствовать в нашем сознании и решениях».

*Анна Асланян*

**notes**

# Примечания

# 1

Здесь и далее цитируется по изданию: С. Сонтаг. О фотографии / пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.

## 2

Происшествий, случаев (*фр.*).

## 3

Russian War Photographs 1941–45. Text by A.J.P. Taylor, London 1978. – *Прим. авт.*

## 4

Donald McCullin, The Destruction Business, London, 1972. – *Прим. авт.*

# 5

Цитируется по изданию: В. Беньямин. Краткая история фотографии. Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

«Историко-философские тезисы», пер. с нем. В. Биленкина.

## 7

«К портрету Пруста», пер. с нем. С. Ромашко. Цитируется по изданию: В. Беньямин. Озарения. М.: Мартис, 2000.

# 8

«Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», пер. с нем. С. Ромашко. Цитируется по изданию: В. Беньямин. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

# 9

«Париж – столица девятнадцатого столетия», пер. с нем. С. Ромашко. Цитируется по изданию: В. Беньямин. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

«Историко-философские тезисы», пер. с нем. В. Биленкина.

## 11

D.H. Kahnweiler. Cubism. Paris: Editions Braun, 1950. – *Прим. авт.*

«Чудо войны», пер. с фр. И. Кузнецовой.

# 13

H.L.C. Jaff e. De Stij l. 1917–1931. The Dutch Contribution to Modern Art. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1956.

## 14

См. John Golding. Cubism. London: Faber & Faber, 1959; New York: Harper & Row, 1971. – *Прим. авт.*

# 15

Пер. с фр. Н. Стрижевской.

«Вандемьер», пер. с фр. Н. Лебедевой.

«Чудо войны», пер. с фр. И. Кузнецовой.

Необходимое условие (*лат.*).

# 19

«Дерево», пер. с фр. И. Кузнецовой.

El Lissitzky. Dresden: Verlag der Kunst, 1967. S. 325. – *Прим. авт.*

# 21

Пер. с нем. Ю. Афонькина.

# 22

Пер. с фр. Г. Русакова.

## 23

Цитируется в: Anthony Blunt. Artistic Theory in Italy 1450–1600. London, New York: Oxford University Press, 1956. – *Прим. авт.*

## 24

Arnold Hauser. Mannerism. London: Routledge, 1965; New York: Knopf, 1965. Это важнейшая книга для всякого, кого интересует проблемный характер современного искусства и его исторические корни. – *Прим. авт.*

Цитируется в: Anthony Blunt, op. cit. – *Прим. авт.*

Artists on Art, ed. R. J. Goldwate and M. Treves. New York: Pantheon Books, 1945; London: John Murray, 1976. – *Прим. авт.*

# 27

Ibid.

Ibid.

## 29

Werner Heisenberg. Physics and Philosophy. London: Allen & Unwin, 1959, p. 75; New York: Harper & Row/Torch, 1959. – *Прим. авт.*

Похожий анализ кубизма, датированный тридцатью годами ранее, но неизвестный автору во время написания настоящего эссе, можно найти в великой работе Макса Рафаэля «Требования искусства». См.: M. Rafael. The Demands of Art. London: Routledge, 1969, p. 162; Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1968. – *Прим. авт.*

# 31

Eddie Wolfram, in Art and Artists, London, September 1966. – *Прим. авт.*

Werner Heisenberg, op.cit., p. 172. – *Прим. авт.*

## 33

W. Grey Walter. The Living Brain. London: Duckworth, 1953; Harmondsworth, Penguin, 1961, p. 69; New York: Norton, 1963. – *Прим. авт.*

# 34

Marshall McLuhan. Understanding Media. London: Routledge, 1964; New York: McGraw-Hill, 1964, p. 4–5. – *Прим. авт.* Цит. по: Маршалл Маклюэн. Понимание медиа / пер. В.Г. Николаева. М., 2007.

## 35

Цитируется в: Hans Richter. Dada. London: Thames & Hudson, 1966, p. 55. – *Прим. авт.*

# 36

Эссе написано в соавторстве с Аней Босток.

В. Маяковский. Как делать стихи? – *Прим. авт.*

# 38

В. Маяковский. Я сам.

# 39

В. Маяковский. Как делать стихи?

Там же.

# 41

В. Маяковский. Разговор с фининспектором о поэзии.

# 42

В. Маяковский. Облако в штанах.

## 43

Yannis Ritsos. Gestures. London: Cape Goliard, 1971; New York: Grossman, 1970. – *Прим. авт.*

E. “Che” Gevara. “Vietnam must not stand alone” // New Left Review, London, № 43, 1967. – *Прим. авт.*

На стадии рассмотрения (*лат.*).

Saint-Just. Discours et Rapports. Paris: Editions Sociales, 1957, p. 66. – *Прим. авт.*

Ibid., p. 90.

Ibid.

Ibid.

Ibid.

## 51

Цитируется в: Альбер Камю. Бунтующий человек. – *Прим. авт.* Цитата дана по русскому изданию: Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990.

E. Che Gevara. Le Socialisme et l’homme. Paris: Maspero, 1967, p. 113. – *Прим. авт.*

## 53

Victor Vasarely. Notes pour un Manifeste. Paris: Galerie Denise Renй, 1955. – *Прим. авт.*